

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثامن والثلاثون - ابريل ٢٠٠٤م - صفر ١٤٢٥هـ



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصـــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

المحرر

يحيى الناعبي

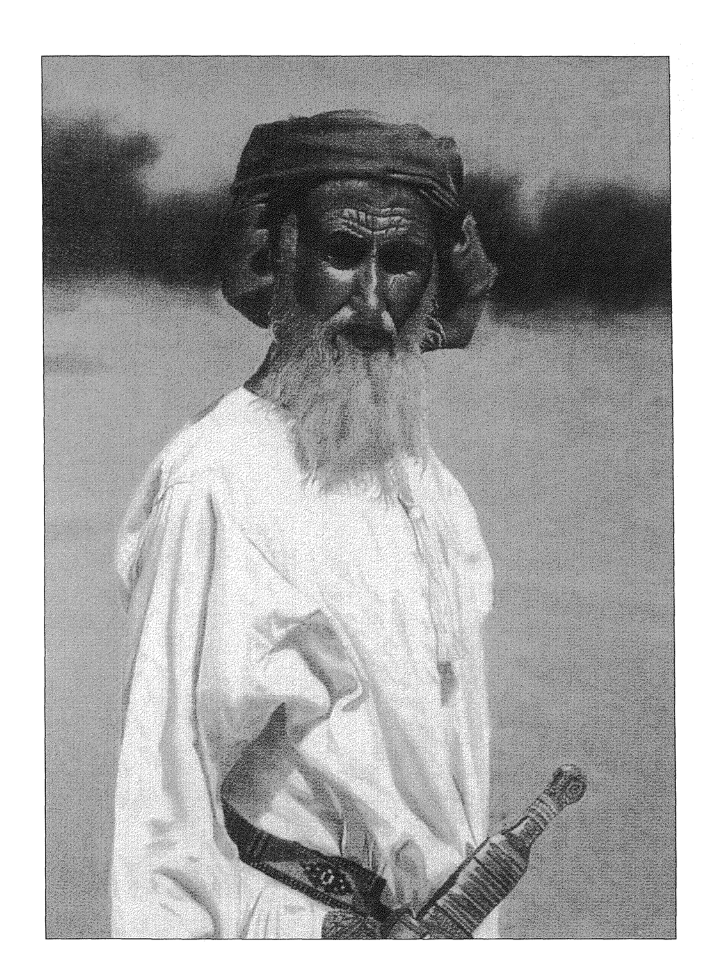
العدد الثامن والثلاثون

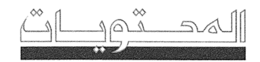
ابريل ٢٠٠٤م - صفر ١٤٢٥هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الامارات ١٠ دراهم – قطر ١٥ ريالا – البحرين ٥ر١ دينار – الكويت ٥ر١دينار – السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان) .





المحتويات

* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. *

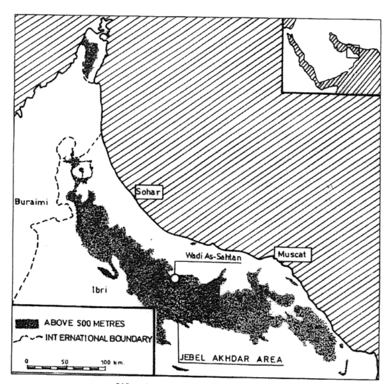


رسم النعام على صُخور عُمان

ترجمة : درديري ساتي*

علي التجاني الماحي**

لقد أفلحت جهود تسجيل فن الرسم الصخري، حتى الآن، في الإفادة عن وجود رسم واحد يمثل مشهداً لنعام من فصيلة Struthiuo Cameuls في وادي السحتن بمنطقة الجبل الأخضر . ويرمي هذا البحث إلى تفحص ذلك الرسم وتأمل المشهد الذي يُبرز واحداً من أنواع طيور منطقة عمان، وكذلك تسجيلات هذا الطائر في فن الرسم على الصخر بالجزيرة العربية وشمال إفريقيا . ولقد اتسمت محاولات تفسير فن النحت على الصخر، على الدوام، بالعسر المضجر، كما ظلت دوماً موضع جدل ونزاع . وعليه، فإن البحث ينظر إلى مشاهد الرسم الصخري كسلسلة من اللقطات . فمن الجائز أن يكون الرسم الصخري، الذي يمثل أشكالاً بعينها، هو الأكثر أهمية ضمن نشاط بعينه كان يدور بخلد الفنان عندما قام بتصوير المشهد . ويعتقد، كذلك، أن الفنانين كانوا يختارون تصوير لحظة معينة هي، في حقيقة الأمر، لقطة واحدة ضمن سلسلة من اللقطات التي تكوِّن الموضوع الأكثر شغلاً لاهتمام الفنان لحظة العمل ضمن نشاط أكبر يتخذ مدى زمنياً أوسع، ويخلص البحث، مستعيناً بفنون وأساليب صيد النعام التقليدية، وقدرات النعام على التهرب من أعدائه، إلى تأويل قياسي يحتج فيه بأن ما يصوره ذلكم المشهد هو إحدى عمليات صيد النعام .



خارطة ١ : وادي السحتن - الرستاق

* مترجم سوداني يعمل بجامعة السلطان قابوس

** باحث وأكاديمي من السودان يعمل بجامعة السلطان قابوس

مقـدمـة :

لقد ظل سكون فن الرسم على الصخر يجسد - على الدوام- معاناة الإنسان وجلده، تجسيداً رائع الدلالة بليغها. فقد كان النحت على الصخر أسلوب تعبير فكري مباشر مفعم بالمهارة الفنية والجماليات. وقد ظل هذا الشكل الفني العتيق يبعث، وبلا انقطاع، بإيحاءات الماضي وصوره اللاشعورية المختزنة إلى الولع المثقف لدى الأثريين، وعلماء الإنسان، والفنانين والمؤرخين وإلى تدقيقهم. إن مجرد خطوط رسم هذا الفن القديم قد أبانت، إبانة مقنعة، ملامح معينة من غابر الظروف البيئية الحيوية، والأحوال الاقتصادية الاجتماعية، والقدرات التقنية، والمعتقدات الروحية للتنظيمات البشرية الأولى. كما أن فن النحت على الصخر قد أثار، بنفس القدر، المزيد من الشكوك والتساؤلات المحبطة والتناقضات التي بقيت دون إجابات. إن هذه الحالة من الشك والالتباس تعود إلى المعرفة المحدودة، السائدة الآن، بالقيم الروحية لأولئك الذين صوروا مهاراتهم، وأفكارهم، ومفاهيمهم، وتعود بنفس القدر إلى المعرفة المحدودة بدوافعهم ونزعاتهم. فلتلك الأسباب اتسمت، بالمشقة المفرطة، محاولات تحديد الدوافع الكامنة وراء مشاهد الرسم على الصخر ومحاولات إدراك معانيها. إن عمان تحظى بثروة مقدرة من فنون الرسم على الصخر .

تتوزع على منطقة الجبال الشمالية من البلاد وعلى الجبال الجنوبية بمنطقة ظفار. وتنبئ الاستكشافات الأولية عن وجود العديد من الأشياء التي تمثل أشكالاً بشرية وحيوانية، وقوارب، ورموزاً ثقافية. وبالرغم من إبراز هذا الفن طيفاً واسعاً من العناصر الحيوانية في عمان، إلا أن أجناس الطير تندر فيه ندرة استثنائية. وحتى الآن، لا يتيح مجمل مجموعات الفن الصخري سوى مشهدٍ واحدٍ يظهر فيه النعام من فصيلة Struthio camelus ظهوراً واضحاً.. (Jackli 1980 : Fig.31)

ويرمي هذا البحث إلى تفحص ذلك الرسم وتأمل المشهد الذي يبرز واحداً من أنواع طيور منطقة عمان. فقد ظلت تفاسير فن الرسم على الصخر تتسم دوماً بالعسر المضجر. كما ظلت موضع جدل ونزاع كذلك. ورغم ذلك، يسعى البحث إلى الوصول إلى تفسير لهذا المشهد الصخري. فبالاستعانة بفنون وأساليب صيد النعام التقليدية، يخلص البحث إلى تأويل قياسي يحتج فيه بأن ذلك المشهد يصور إحدى عمليات صيد النعام. فقد تم الاعتراف بالقياس الاثنوغرافي كمبدأ ناجع من مبادئ علم الآثار وكحجر من أحجار زاوية مدخل إعادة البناء الأثري. (cf. Barfield 1997: 156) وحقاً، يبدو أن فهم عدد لا يحصى من الرسومات الصخرية فهمًا جليًا، ودون اللجوء إلى المدخل البنائي القياسي، أمراً عسيراً. وعلى كل، سوف يكون من الأجدى في هذا السياق النظر في المصاعب التي تعتور عموماً أية دراسة تتعلق بالعناصر الحيوانية في فن النحت الصخري.

المصاعب المحيطة بالعناصر الحيوانية في فن النحت الصخري

إن هنالك بعض المصاعب التي تكتنف مصدر المعلومات النفيس هذا. فبعضها يعود في جوهره إلى فن النحت الصخري كمصدر معلومات ؛ وبعضها الآخر يعود إلى كونه ذا طبيعة إقليمية أو إلى كونه ذا منشأ جغرافي. بيد أن معضلة تأريخ المَشاهد ونسبتها إلى فترة تاريخية قطعية تعد واحدةً من

أبرز المعضلات المحيطة بفن النحت الصخري. وما يزال فن النحت الصخري العماني بانتظار دراسات مفصلة ومرتبة تهدف إلى توثيقه والمحافظة عليه... كما وتظل دراسة هذا الشكل الفني وإعداد خرائط توزيعه الجغرافي ضرورة ملحة. إن أعمال (١٩٧٩) Preston ، و(١٩٧٥) Clarke، (١٩٨٠) Jackli تقرير غير منشور ـ والشهري (١٩٩٤)، والماحي- تحت الطبع - (٢٠٠٠) هي الجهود الوحيدة التي تتناول فن النحت الصخري في عمان. ولا بد من الإقرار أيضاً بأن هنا لك الكثير من المشاهد الصخرية غير الموثقة بالبلاد. فإلى الافتقار إلى تلكم الأساسيات، تعود معرفتنا المحدودة، ليس بمصدر البيانات الحيوي هذا فحسب، بل بذلك التعبير الفكري العتيق المفعم بالمهارة الفنية والجماليات.

كما أن هنالك بعض الصعوبات التي تعترض دراسة العناصر الحيوانية في فن الرسم الصخري العماني. ومن بين تلك المصاعب، هنالك ندرة الشواهد من عظام الحيوانات التي يصورها فن الرسم الصخري العماني. وتحول المعرفة المحدودة بعض الشيء بعمان ما قبل التاريخ، دون الربط بين المشاهد الصخرية للحيوانات والبقايا الحيوانية في البيئة الأثرية. فنحن، على سبيل المثال، لا نحيط إحاطة تامة بتقاليد العصر الحجري الحديث - كمرحلة حاسمة في التطور التقني والاجتماعي- الاقتصادي، وفي نشوء العلاقة بين الإنسان والحيوان. ولم يتم فوق ذلك جميعا، استيعاب تاريخ الحياة البرية، وتاريخ الحيوانات المستأنسة في عمان، استيعابًا تاما. فهنالك الاعتقاد الراسخ بأن تاريخ الحياة البرية، وتاريخ الحيوانات المستأنسة يعززان فهمنا للبيئة الثقافية للمجتمعات الإنسانية، ولخصائص البيئة وصفحة الأرض، تعزيزاً عظيماً (ElMahi 1994) إلى ذلك، ففي غياب منهج راسخ للتأريخ لفن الرسم على الصخور، لا تمكن نسبة مشاهد الصيد، نسبة مطمئنة، إلى فترة تاريخية معينة من تاريخ بلد ما. إن ذلك يعود إلى سبب بسيط، ألا وهو أن الصيد كان قد ساد على مر الأزمان، في الكثير من المجتمعات، لا كفعل معيشي فحسب، بل كتسلية تدل على المنزلة الاجتماعية، وكلهو يرمي إلى الترويح عن النفس. ويمكن القول، في النهاية، إن فن الرسم على الصخور يطرح أسئلة معينة تزيد هذه المحاولة، على صعوبتها، صعوبة.

فهل كان قدماء الفنانين يصورون مشاهد وأحداثاً حقيقية في محيط بيئتهم أم كان ذلك فعل أخيلتهم وذاكراتهم؟ ولن تسعفنا مناهج وآليات تحققنا المعاصرة، عن فن الرسم على الصخر، في الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها. إن فن الرسم على الصخر يظل - ولا ريب - مصدرا عملياً من مصادر معلوماتنا التي تسهم إسهاماً فعلياً في بلورة فهمنا لماضي الإنسان ؛ إذ تطورت دراسته تطوراً هائلاً خلال العقود الأخيرة فانتقلت به من الاهتمام بالجماليات والدلالات السحرية والدينية إلى تصنيفه من حيث الزمان والمكان ومن حيث الصلات بين الأشكال الفنية الشبيهة. إن فن الرسم على الصخر ما عاد، حقيقة، ينظر إليه كتراكم وئيد للوحات معزولة عن بعضها البعض، استحدثت كل واحدة منها تلبية لحاجة وقتية (Leroi-Gourhan: 1969:37).

المشهد الصخري بوادي السحتن

يقع وادي السحتن، مسرح هذا المشهد الصخري، ضمن السلسلة المكونة للجبل الأخضر بعمان(خريطة رقم ١). ويكثر بالسلسلة صخر الحجر الجيري (الحجر الجيري الطباشيري العائد إلى العصر الطباشيري من ١٤٠ إلى ١٠٠ مليون سنة) وقد جرَّفت عمليات التعرية القمة واستحدثت بها جوبات كوادي مستل ووادي السحتن. وتخترق تلك المناطق أودية جبارة، شاقة وسط الحجر الجيري خوانق ضيقة وعميقة في غاية الروعة(تنمية نفط عمان ١٩٩٠). وقد هيأ هذا التفاعل ظروفاً مواتية لقيام المستوطنات البشرية ؛ كما استحدث جدرًا ملساء من الحجر الجيري. وقد أثبت الحجر الجيري ملاءمته لتنفيذ أعمال الرسم الصخري

عليه خاصة بأسلوب «النقب» الشائع في شمال عُمان. لقد وردت الشهادة بوجود النعام في فن الرسم على الصخر بعمان من وادي السحتن (ش.١) بالجبل الأخضر (خ.١)، (Jackli 1980 ،Clarke 1975: 114) تقرير غير منشور). ويصور هذا المشهد ثلاثة من الطيور برفقة ثلاثة أشكال أخرى لشخصين، على ظهري بعير وفرس، ولراجل واحد. وتتخذ تلك الأشكال ذات الهيئة البشرية أوضاع من أداروا ظهورهم عن النعام ؛ بمعنى أنهم لا يتجهون نفس الاتجاه. وربما بيسر ذلك الوضع إقناعنا أن المشهد ليس بمشهد مطاردة أو اصطياد. ويرغم ذلك، فإن المشهد يستحق مزيداً من التمعن من أجل فهم المقصد المحتمل من ذلك الرسم. فلذلك السبب سوف ننظر، إلى المشهد الصخري باعتباره صورة مفردة (لقطة) من نشاط أوسع وأشمل.

إن مجرد وجود الرسم الصخري يشكل موضوعاً بعينه. وقد طُرِحت فكرة النظر إلى مشاهد الرسم الصخري كلقطات – كمجرد مسعى يمكن أن يساعد على فهم معاني هذا الشكل الفني القديم وأفكاره (الماحي ٢٠٠٠م). فالفكرة بسيطة، فهي تعتبر مشاهد الرسم الصخري سلسلة من اللقطات. بمعنى، أن مشهد الرسم الصخري الذي يعرض أشكالاً معينة يمكن أن يكون لقطة واحدة ضمن سلسلة من اللقطات، تشكل في الواقع الفكرة الأساس لنشاط كان يجول بخاطر الفنان عندما رسم ذلك المنظر ؛ أي أن ذلك الفنان القديم قد ارتأى أن من الأنسب تصوير لحظة معينة من لحظات



ش – ١: النعام في الرسومات الصخرية، وادي السحتن – الرستاق
(After Clarke 1975 and Jackli 1980)

عمل ما، يقع ضمن نشاط أكبر ويتخذ مدى زمنياً أوسع. فلهذا السبب، يصبح حينئذٍ من الضرورة بمكان، التشديد على القيمة الجوهرية لرسوم المشاهد الصخرية (لحظة النشاط الذي صوره الفنان)، – القيمة التي تستدعي ما هو أبعد من خطوط الرسم والخصائص الفنية (الماحي: المرجع السابق). وعليه، سيكون من الأجدى النظر إلى أقدم شواهد وجود النعام، بيئتها، وموطنها، وسلوكها من أجل إضفاء ما يكفي من المعرفة على هذه المحاولة.

النعام من فصيلة: Struthio Camelus

لقد ظل النعام، على مر الأزمان، مثار اهتمام الإنسان وإعجابه. فقد وصفه المسرحي الكوميدي الإغريقي

أريستوفانيس (٤١٥ ق.م) أنه طائر مهيب القوام، وأنه مخلوق رهيب، فاخر الجسم، وأنه أضخم المخلوقات الطائرة. (Laufer 1926) وترد أقدم الشواهد عن وجود النعام بالشرق الأوسط في عدة مصادر. فالعهد القديم يضم واحداً من أقدم الشواهد التي يتردد فيها ذكر النعام: سِفر أيوب، (٣٠، ٢٩ و٣٠، ١٣-١٨) وسِفر ميخا (٨,١)، وسفر أشعيا(١٣,٣٤ و١٢، ٢١) وبنفس القدر، أخرجت نفس المنطقة الأختام الأسطوانية الحجرية الآشورية التي تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد. وتظهر في تلك الأختام صور لطائر النعام مع الإلهين أشور ومردوخ. (Laufer : 1926) وبنفس القدر، تفيدنا السجلات القديمة، أن طائر النعام كان معروفاً في تلك المنطقة ولمجتمعاتها القديمة. فعلى سبيل المثال، يعرف النعام باسم «جير-جيد- دا» في اللغة السومرية، وتعني الطائر ذا الساقين الطويلتين؛ بينما يعرف في اللغة الآشورية باسم «غامغام - آمو»، وتعني طويل الساقين (المصدر نفسه). كما يوجد النعام بين أنواع الطيور الأخرى المصورة في الرسم الصخري في جنوب اليمن (Jung 1994)، وفي عمان (Gackli 1980 ; 1967 Preston)، وفي المملكة العربية السعودية: Anati 1968; 1972;1974. Khan 1993;Nayeem 1995).

ولقد احتل هذا الطائر الفاتن مكانة مميزة في الشعر العربي خلال فترات ما قبل الدعوة الإسلامية وما



نقوش على الحجارة بـ(تنوف في المنطقة الداخلية) تدل على عمق الحضارة

تلاها. ويعرض ديوان الشعر العربي القديم، في قوالب من استعارات بديعة، قدراً كبيراً من صفات طائر النعام. فالإشارات إليه، المتناثرة في شعر العرب، تدل على مشاهدتهم المبكرة له ومعرفتهم الأصيلة بخصائصه وبسلوكه. فقد أُعجبوا به، وبما يتميز به من سرعة، وجمال، ومشي رشيق، أيما إعجاب. وقد كان سلوك النعام صفة أخرى وظفها الشعر العربي لإبراز حذره وحمايته صغاره وبيضه. (القيسي ١٩٨٢: ١٥١-١٦٠) ولا تحرم الشريعة الإسلامية صيد النعام ولا تنهى عن أكل لحمه (القرآن الكريم، سورة المائدة: ١ - ٤). فالشريعة تنص على الطريقة التي يذبح الصيد بها وفقاً للتعاليم الإسلامية. يدل ذلك دلالة واضحة أن النعام كان معروفاً لقاطني جزيرة العرب ؛ رغم أن ذلك لا يعني ضرورةً أن اصطياده كان يتم على نطاق واسع أو أن أكل لحمه كان أمراً شائعا. لكن كونه كان - لطبيعته - طائراً محببا للغايةَ إلى النفوس لا يستبعد نهائياً حقيقة أن توزيعه الجغرافي، في منطقة الجزيرة العربية، كان محدوداً. ومن الجائز، بمعنى آخر، ألا يكون النعام قد استوطن كل أصقاع الجزيرة أو وأن أعداده كانت متدنية الكثافة. وربما كان ذلك مما لم يجعل من صفات النعام محببة إلى النفوس في هذه المنطقة أكثر من صفات غيره فحسب، بل مما ملأ أشعار العرب بالكثير من التشبيهات والاستعارات المشهودة إن النعام، بمصطلحات علم جغرافيا انتشار الحيوان، ضرب من الطيور التي تستوطن المنطقة الإثيوبية، التي تغطي القارة الأفريقية، جنوبي سلسلة جبال الأطلس والصحراء الكبرى شاملة الأجزاء الجنوبية من الجزيرة العربية؛ إلا أنها لا تقتصر على ذلك الإقليم دون غيره.

(Illies 1974: 64,65 & George 1962: 24,27). فرغم أن طيور النعام قد حظيت في الماضي بانتشار جغرافي واسع على مدى القارتين، إلا أن موطنها الحالي أصبح مقتصرًا على القارة الأفريقية. فقد تواجد النعام من فصيلة S. c. Syracus في شبه الجزيرة العربية في الماضي، إلا أنه اختفى عنها تماماً بحلول ستينيات القرن الماضي. (Laufer 1926: 13 .& Siegfried 1984 365) وقد عاش وتوالد النعام من فصيلة Syracuse حتى تم القضاء عليه في ثلاثينيات القرن الماضي في عمان. (Gallagher & Woodcock:1994: 40) وكان ذلك النويع المتبقي آنذاك من أكبر الطيور وكان يتميز بحجمه الأصغر مقارنة بنظيره الأفريقي (Fuller 1987:7). ويبقى، مع ذلك من غير المؤكد وجود أية روابط عرقية - مكتسبة خلال النشوء العرقي والتطور النوعي - بين طيور النعام وأنواع الطيور الأخرى.(Siegfried 1984:364).

تتمتع طيور النعام بموطن طبيعي جد فريد في خصوصيته؛ فهي تستوطن أراضي جافة، سهلية ومنبسطة تتميز بأشجار الأقاقيا والشجيرات الملتفة والأدغال شبه الصحراوية. وقد يبلغ ذكر النعام مكتمل النمو ما بين المائة وعشرة والمائة وثلاثين (١١٠-١٣٠) كيلوجراماً وزنا، وتبلغ قامته حتى المترين وعشرين سنتيمتراً (٢.م) وتكون الأنثى أصغر نسبياً. (Siegfried 1984: 364) وفي الثانية من عمره، يتخذ ذكر النعام ريش البلوغ الأسود والأبيض. ويتفاوت حجم التوالد بحسب الظروف المحيطة بالموطن حيث أن النعام لا يكرر طَرْق المنطقة القاحلة نفسها (1984 364 Siegfried). ومما يعرف عن طيور النعام أيضاً أنها طيور رحالة، تتنقل طلباً للماء والكلأ في أسراب تتراوح بين عشرين وثلاثين طائرًا، وتتجنب الغابات كثيفة الأشجار والمستنقعات وتفضل السهول المكشوفة التي تمكنها من التعرف على الكواسر المفترسة والهرب منها. وهي تتميز بتنقلات الترحل غير المطردة، مثلها في ذلك مثل طيور الأنساق البيئية القاحلة الأخرى. فهذه التحركات لا يعرف لها منوال. فعليه ليس بالضرورة أن تكون هذه التنقلات هجرات - بل إنها تحركات ترحُّل بحثا عن الكلأ(Brown et. al 1982 :3 إذ أن طيور النعام تتغذى على النباتات دون غيرها، وتتكيف تلك الرحلات - حقيقة - مع احتمالات توافر النباتات عبر المواسم المختلفة.

صيد النعام

يسهل استقاء الأدلة التصويرية على الممارسة القديمة لصيد النعام في أواسط الجزيرة العربية من مجموع رسومات الفن الصخري ؛ إذ كثر تصوير النعام على صخورها، عبر مراحل وفترات تاريخية مختلفة ؛ فقد صور جنباً إلى جنب مع الإنسان في مشاهد صيد كما صور منفرداً (ش ٢). فبعض المشاهد تصور بعض الراجلة وهم يصيدون النعام بالرماح.

وصور أيضاً وهو (cf. Anati 1968:plate XL-a- figs 84- a) (Fig. 3) أسير الشراك (cf. Nayeem 1995 : Fig. 52: 4) .(Fig. 4). كما سجلت بعض المنحوتات الأخرى بالقرب من بئر الدحثمي – ٥٠ كم شمالي مدينة بيشة، فبحسب أناتي: (Anati 1972: fig. 12 [B7 -R . 15.05].

و Anati (1972: 47 - 48)

فإن ذلك النحت يبدو وكأنه مشهد صيد. وهو يمثل أربعة فرسان يطوقون طائر نعام. وهنالك مشهد من نحت صخري آخر يمثل فارساً يحمل رمحاً وهو يطارد ثلاثة من طيور النعام. وتصاحب ذلك المشهد كتابات تعود إلى العصر الحديدي: Khan 1993 : Plate 71: Fig. 507.

ويخلص (Anati (1974 - 250 إلى أن صور النعام تتوارد في فن النحت على الصخر في أواسط الجزيرة العربية، خصوصاً خلال الفترات الأحدث. ويشير أيضاً إلى أن تلك الطيور قلما كانت تصور خلال الفترات الأسبق.

ويوفر فن النحت الصخري الأفريقي شواهد تصويرية أخرى لصيد النعام قديما. فقد أثبت مجموع مشاهده الصخرية أنه يكشف الكثير مما يساعد على فهم الظروف التي سادت قديماً في المنطقة الصحراوية النيلية. إذ كانت طيور النعام تصور على نطاق واسع وبدقة تخلب الألباب في تلك المنطقة ؛ إذ تصور، في بعض المشاهد، وهي أسيرة الشراك،، أو تطاردها الكلاب، أو يتصيدها رماة السهام في البعض الآخر:

Allard-Huard 1993 : Fig. 36 scene 9-14 ; Gig. 48 scene 9, 11 7 13 ; Fig.49 scene 2; Fig. 50 scene 8, 13 , 14 & 16. Fig.51.scene 21, 24; Fig.59.scene 4 , Fig. 60e scene 5&8 &. .cf. ; Fig. 60f scene 1 ; Fig. 70 scene 6; Fig. 74 scene 2; Fig. 87 scene 2,5,7 .

إن فن النحت الصخري الأفريقي القديم ذاك مفيد للغاية بأوضاع طرائق وفنون وأساليب صيد النعام. ولقد نسب مشهد النحت الصخري ذلك، بافتراض تسلسله الزمني، إلى تواريخ تعود إلى العصر الحجري.

و تظهر طرائق صيد النعام في العديد من التقارير التي ترد من أنحاء مختلفة من العالم، وقد كان أحد أقدم التقارير ذلك الذي قدمه الجغرافي الإغريقي سترابو (٦٣ق.م – ١٩ق.م). فقد أشار إلى إحدى القبائل الإثيوبية من « آكلة الدجاج الذي لا يطير » الذين يصطادون طائراً بحجم الغزال ؛ وذكر الكاتب القديم أيضاً أن بعضاً من أولئك الأقوام كانوا يصطادون ذلك الطائر بالأقواس والسهام، وأن البعض الآخر كان يخفي نفسه في فرو مكسو بريش النعام حتى يتمكن من الاقتراب منه بما يكفي لقتله بالعصي . Strabo 1917 - 32 : : 1,2 ويتبع الأهالي في جنوبي أفريقيا طريقة أخرى لصيد النعام: إذ يختبئ أحدهم في حفرة قريبة من كن النعام ويرفع عصا عليها فرو نعام ليخدع بذلك طائر نعام آخر. وقد روي أن قبائل أخرى كانت تستخدم النعام المستأنس لتجتذب إليه النعام الوحشي الذي، ما أن يقترب من المستأنس، حتى تطلق عليه السهام المسمومة. وفي الصومال تقوم قبيلة المجدان بتسميم التين البري (الذي يشكل قسمًا من وجبة النعام الغذائية فتنثره حيث تتغذى تلك الطيور. Lauffer 1926: 22): ولقد عرف عن الفرسان في حدود السودان الغربية وفي الصحراء الغربية أنهم يطاردون طيور النعام حتى تجهد فتقع سهلة بين أيديهم Lewicki 1974: 94 .

كما أفاد الشيوخ الكاتب عن طبيعة التقنيات التقليدية لصيد النعام حول نهر سيتيت – أحد روافد أعالي نهر أتبرة بالسودان. فهم يرون أن طيور النعام ذكية وسريعة بما يكفي لأن تفيد من طبيعة الأرض الوعرة والشجيرات الشائكة للتهرب من مطارديها. وحتى وقت

قريب، كان على الفرسان والهجان أن يطاردوا طيور النعام حتى يرهقوها ويمسكوا بها مستخدمين في ذلك تكتيكات المناورة حيث يتبادلون أخذ أدوار بعضهم البعض في مطاردة لا تنقطع. إن ما يثير الاهتمام في هذا الإطار هو صيد النعام في جزيرة العرب. فقد ورد النعام كثيراً في الشعر الجاهلي والإسلامي كما سبق أن ذكرنا. فالشعر العربي يؤكد الشهرة الواسعة التي اكتسبها ذلك الطائر؛ لكن الشعر العربي، مع ذلك، لا يتضمن وصفاً تفصيلياً لصيد النعام يمكن الاستدلال به على فنون وأساليب مطاردة ذلك الطائر ؛ ومن الجلي رغم ذلك، أن الفرسان العرب كانوا في اصطيادهم النعام يرتبون أنفسهم في مراحل بحيث تأخذ كل مجموعة مكان الأخرى في نهاية كل مرحلة من مراحل المطاردة. (Laufer 1926 : 12) ومن المؤكد أن دخول الحصان كعنصر جديد في صيد النعام قد شكل تطوراً جديداً في أساليب وفنون مطاردة ذلك الطائر.

فقد سبقت إلى ذلك أساليب وفنون تضمنت راجلين مسلحين بالرماح أو مستخدمي أنواع مختلفة من الشراك. بيد أنه لابد أن طريقة صيد النعام، التي كانت تشارك فيها الخيول وغيرها من حيوانات العمل الشاق كالجمل مثلا، قد كانت أكثر فاعلية من الطرائق التي سبقتها. فصيد النعام بالجمال والخيل عمل جماعي يتوقف على عدد الصيادين. فبجانب الخيل، يستطيع الراجلة أن يساهموا مساهمة فعالة في الصيد حيث أن أساليبه وفنونه الأساسية ترمي إلى إجهاد الطائر المطارد وإنهاكه.



صيد النعام بالرماح

البحث:

يبرز مشهد الرسم الصخري الموجود بوادي السحتن، كما أشرنا آنفا، ثلاثة من طيور النعام، وثلاثة أشكال بشرية؛ أحدهم مترجل، وآخر على ظهر حصان، وثالث راكب جملا. وتبدو الطيور الثلاثة وهي في اتجاه يعاكس اتجاه الرجال. إن ما يبدو على السطح الخارجي لترتيب الأشكال الذي قام به الفنان يمت إلى الخصائص الدالة عل صيد النعام. إن فهم سبل صيد النعام التقليدية، وفهم تصرفه إزاء الأخطار التي تحيق به ربما يلقيان ببعض الضوء على مشهد الرسم الصخري هذا ويطرحان تفسيرًا له. إن الدليل التالي يقود إلى أن مشهد الرسم الصخري بوادي السحتن (لوحة رقم ١) هو مشهد من مشاهد صيد النعام.

أولا، يلاحظ أن طيور النعام تُعرض باسطة أجنحتها في هذا المشهد (ش. ١) إذ من المعلوم عن تلك الطيور أنها تصفق بأجنحتها عندما تتقافز مبتعدة ؛ حيث تلعب الأجنحة، في الواقع، دور الدفة في السفينة – خاصة حين تغيير الطائر اتجاهه عاديًا عدوًا متعرجًا أو حين يدور دورات حادة. وقد أفاد زينوفون أن طائر النعام في شمالي جزيرة العرب كان يستخدم جناحيه، أثناء عدوه،

استخدام السفينة شراعها. (cf. Lucifer 1926: 21)
عليه، يمكن القول أن طيور النعام مصفقة الأجنحة كانت تعدو أو تتقافز سواء أكان ذلك ؛ أو لم يكن، هرباً عن إحساس بالخوف.

ثانيًا، إن المشهد موضع الحديث يبرز راكب جمل. وليس بمستغرب إشراك الجمال في صيد النعام. ففي أفريقيا، نجد بعضًا من المجتمعات التقليدية ذات الأنساق البيئية المشابهة من حيث الخواص البيئية (كما في السودان)، تستخدم الجمال في اصطياد ومطاردة صيدها. وما تزال طرائق الصيد التقليدية حتى الآن - وفي الكثير من المجتمعات، تستبقي فنون وأساليب شبيهة - من حيث التنظيم والأدوار المرسومة، بتلك التي كانت سائدة في عهود ما قبل التاريخ.

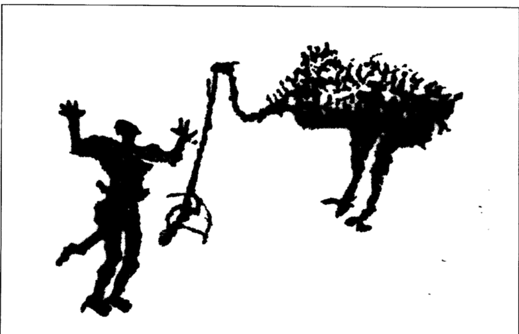
ثالثًا، إن مشهد الصيد ذاك يصور الهيئة وللحركة تصويراً واقعياً. وربما يقول البعض أن الفارس وراكب البعير يصوران متجهين عكس اتجاه النعامات. وهذا الوضع ربما يعطي المشاهد الانطباع بأن الراكبين لا يطاردان النعامات. بيد أنه إذا ما أنعمنا النظر في فنون وأساليب صيد النعام على ظهور الخيل، فإننا سوف ندرك على الفور أن هذا المشهد ربما يمثل جزءًا من واقعة من وقائع عملية صيد. ولإيضاح ذلك لابد لنا أن نفهم أن صيد النعام من على ظهور الخيل لا يتم في طردة أو جولة واحدة. فهذا الضرب من الصيد ليس بالبساطة التي تعني مجرد مجموعة خيول سريعة تطارد النعام لتنتهي إلى نجاح. إن الأمر يستدعي أكثر من ذلك للقبض على طائر واحد. ربما دعمت إفادة زينوفون هذه الحجة؛ فعندما كان في معية جيش سايروس عبر الصحراء بمحاذاة نهر الفرات، شمالي جزيرة العرب (Laufer 1926:21) ؛ فقد ذكر، في سياق وصفه المنطقة، كثرة الحيوانات - كالحمر، والغزلان، وطيور الحبارى والنعام - التي كان يصطادها فرسان الجيش. وأفاد أن الفرسان رغم نجاحهم في اصطياد الحمر، إلا أنهم أخفقوا في اصطياد أحد طيور النعام وأنهم في آخر الأمر تخلوا عن مطاردته. إذ بزهم عدوًا مفيدًا من طول رجليه ورافعًا جناحيه رفع السفينة الشراع. إن هذه الإفادة تدل على أن أولئك الفرسان كانوا يفتقرون إلى ما يكفي من الدراية بفنون وأساليب صيد النعام بالخيل ؛ كما تدل على أنهم كانوا يركنون إلى سرعة خيولهم، غير مدركين أن طيور النعام تستطيع أن تفوق الخيل عدوًا. فقد ذكر أن طائر النعام يعدو بسرعة تصل إلى ٢٦ ستة وعشرين ميلاً بالساعة (Godman 1937: 4) عليه، فإننا نحتاج، لفهم أساليب وفنون صيد النعام بالخيل، إلى بعض معرفة الطائر نفسه كذلك.

تمتاز طيور النعام بحدة إبصارها الفائقة، وتستطيع استشفاف الخطر أثناء تغذيها بأسرع وأيسر مما يفعل أي من الغزلان التي تعيش في نفس الموطن.. (Brown 1982: 2) وكما سبق ذكره أيضًا فإن النعام يفضل السهول المنبسطة فهو في محيط طبيعي كهذا، قلَّما يمكِّن أحدًا، راكبًا كان أم راجلاً من الدنو منه بأكثر من خمسمائة ياردة، قبل أن يفر هاربًا. (Godman 1937:3) وبمعنى إيكولوجي، فإن إحساسه الطبيعي بمسافة الهرب من الخطر لا يسمح بأكثر من خمسمائة ياردة من الاقتراب (إن مسافة الهرب من الخطر، الواقعة بين الفريسة والكاسر، هي إحدى الحيل الدفاعية التي تلجأ إليها الفريسة من أجل الحفاظ على الحياة) وهي التي تمكن الطائر من بز أي كاسر من الكواسر. وزد على ذلك أن طيور النعام قد اشتهرت بقدرتها على بز الخيول طوال أية فترة زمنية أو أية مسافة (Godman1937:4.) كما أنها تتميز بقدرتها غير المعهودة، إلى حد لا يصدق، على المناورة فائقة السرعة في ما بين الشجيرات الشوكية ؛ وإنها - فوق ذلك - إذا ما طارد كاسر من الكواسر سربًا منها، فإن اثنين أو ثلاثة من صغارها يفترقون عن بقية السرب، باسطين أجنحتهم، تظاهرًا بالإصابة. فما أن يرى مطاردوهم ذلك الصيد

السهل،حتى يتابعوه صارفين النظر عن بقية القطيع. وما أن يتم ذلك، حتى ينهض الصغار مبتعدين بمطارديهم بعيدًا عن بقية القطيع الذي يفر ناجيًا بجلده.

إن طائرًا يتمتع بقدرات كهذه ويعيش في بيئة كتلك، لا يمكن أن تتخطاه مجموعة فرسان في طردة أو مرحلة واحدة. فإذن، ما الأسلوب المتبع في صيد النعام بالخيل؟ إن طريقة صيد النعام بالخيل تكمن في حقيقة بسيطة تتلخص في أن طيور النعام تحوم، في أغلب الأحيان، حول مرعاها المألوف. فربما يكون المرعى المألوف هذا مرتادًا موسميًا للرعي، أو التوالد، أو مرعًى مفضلاً يتميز بجودة كلئه. فإذا ما أخذنا بالاعتبار سرعة طائر النعام وحدة بصره، وقدرته التي تفوق التصور على المناورة بين الشجيرات الشوكية، فإننا نجد أن ذلك يجبر الفرسان على مطاردته على مراحل. فينتظم الصيادون في مجموعات أو فرق تتكون كل منها من اثنين أو ثلاثة من الفرسان. وتتوزع المجموعات في اتجاهات شتى. فتبدأ إحدى المجموعات المطاردة، وفي النهاية تجد النعامات الشاردة نفسها تسير باتجاه مجموعة أخرى تنتظر، بدورها، أخذ زمام المطاردة. وتبقى كل مجموعة من المجموعات الأخرى في انتظارها لحظة وصولها. إن هذا التشكيل يتيح لكل مجموعة مطاردة فسحة للراحة والاستعداد لمواصلة الطرد مرة أخرى. وفي كثير من الحالات، تظل النعامات الشاردة تغير من اتجاهها وتدور حول نفسها فزعة من تواجد المطاردين من كل ناحية. وهكذا، وفي النهاية، تصاب بالإعياء وتسقط في أيدي الفرسان. ويعتقد (Laufer1926 :14) أن الفرسان العرب كانوا، حقيقة، يرتبون أنفسهم لصيد النعام على مراحل ليتمكنوا من الإمساك به. وبنفس القدر، يفيد (Lewicki !974: 94) أن الفرسان، في أطراف السودان الغربي وفي الصحراء الكبرى يتبعون في صيدهم النعام أسلوبًا مشابهًا ؛ فيطاردونه حتى يسقط إعياءً.

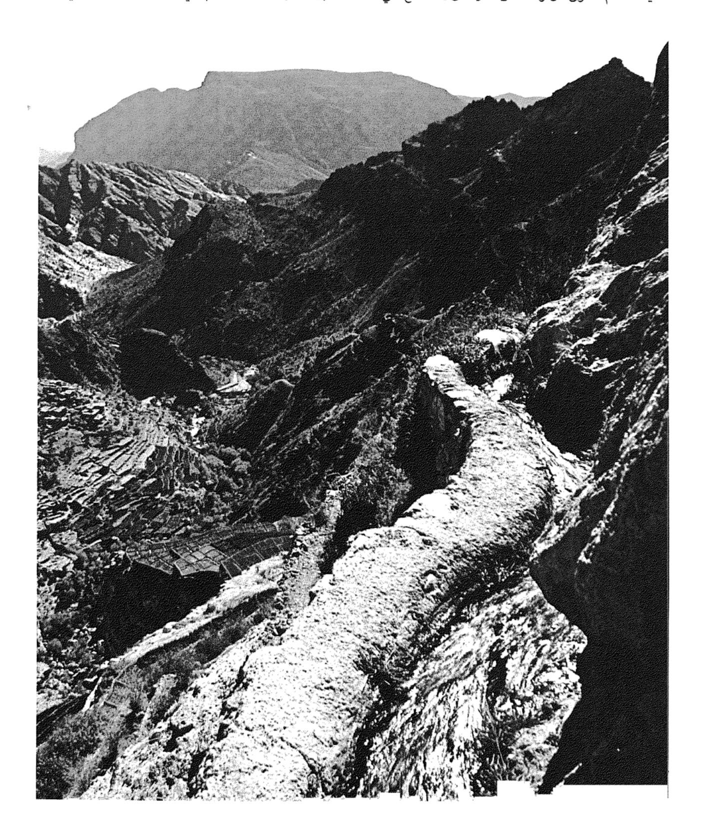
فالخيل، كما ذكرنا آنفًا، لا يمكنها إدراك النعام دون استبدالها عند نقاط معينة من مراحل الطراد، بأخرى مجددة النشاط. ففي تشكيل من هذا القبيل، يمكن أن يقطع الفرسان والجمالة وحتى الراجلة قسمًا من مضمار الصيد. ويقدر ما يدل ذلك على أهمية المراحل في صيد النعام، فإنه يؤكد حقيقة أُخرى، ألا وهي أنه



ش.٤ _ طائر نعام وقد سقط في أحبولة الصياد (Nayeem 1995).

لا سبيل إلى صيده دون تشكيل كهذا. وعليه يصبح من الممكن أن يعكس موضع الفارس والجمَّال في الرسم الصخري بوادي السحتن (ش ١) طورًا واحداً من أطوار صيد النعام. فكون كل واحد من الفرسان يستطيع، في أثناء المطاردة، توقع مجيء النعام من أي اتجاه وسيره في أي اتجاه مغاير غير متوقع أيضًا– تبرر وضع الراكِبَيْنَ والراجلة في المشهد.

إن ظهور طيور النعام في فن النحت الصخري يشد



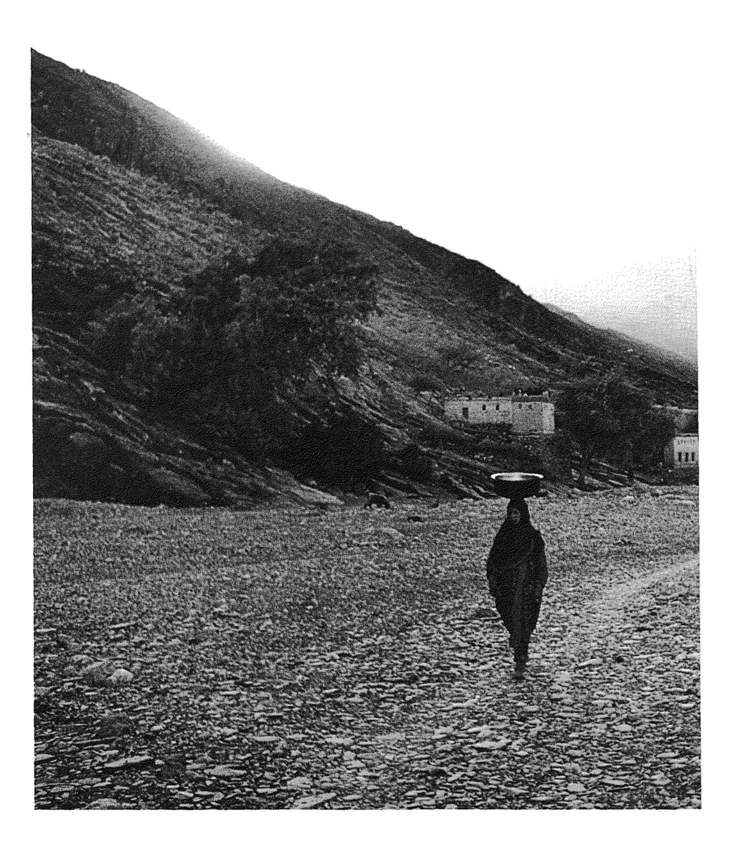
الأذهان إلى نقطة مهمة. فمن الملاحظ أنها تظهر مرة واحدة فيه. (Preston 1976 & Jackli 1980cf.) فبالمقارنة مع العناصر الأخرى من حيوانات المنطقة كعنز الجبل البري النوبي (Capra Ibex)، نجد النعام كان محدود الظهور وغير واضح المعالم. ومع ذلك فإنه يبقى من غير الواضح سبب محدودية ظهور النعام في فن النحت الصخري العماني وعدم وضوح ملامحه. فسجلات علم آثار الحيوان لا تحوي شواهد عظمية ذات بال عن هذا الطائر. وبالرغم من الإشارة إلى العثور، عرضًا في بعض الأحيان، على بعض قصافات من وقطع قشر بيض النعام في سياق النصوص الأثرية، إلا أنه قلما أُشير إلى العثور على عظام هذا الطائر في سياق أي من النصوص. (El Mahi 1996 : 63) إن ندرة الشواهد العظمية للطيور في المواقع الأثرية أمر يمكن تبريره. فالطيور تتميز بالعظام المجوفة وبالهيكل العظمي ضئيل الوزن. وعليه، فإن موادها العظمية، لكونها خفيفة ومجوفة، قلما تصمد أمام عمليات التحطيم الكثيرة التي تصاحب نشاط التنقيب الأثري. (Olsen !968: 109) وعليه، يظل فن النحت الصخري هو المصدر الأوحد الذي يمكن أن يمدنا بدليل غير مباشر عن طائر النعام – رغم كون هذا الطائر من الأنواع الأصيلة في الجزيرة العربية.

ويمكن أن يعود الظهور المحدود لطائر النعام في فن النحت الصخري العماني إلى احتمال آخر: ألا وهو، تحديدًا، الكثافة العددية المتدنية لأعداده وبالتالي التعاطي (الصيد) المحدود بين الإنسان وهذه الطيور. وربما تلقي تقارير الرحالة الأوائل الذين زاروا عمان بعض الضوء على مسألة التعاطي بين الإنسان والنعام.

فقد زار Abraham Parson مسقط في عام ١٧٧٥م وذكر أن رياش النعام كانت من بين البضائع التي كانت تجلبها القوافل برًا. (cf. Ward 1987 :11) وكذلك كتب Games Silk Buckingham في عام ١٨١٦م عن زيارته إلى مسقط فعدد البضائع التي كانت ترد مسقط من زنجبار فذكر منها رياش النعام (cf.Ward 1987:11:). وكان الطلب، على رياش النعام في بلاد الرافدين، وفارس، والهند، والشرق الأقصى، لوقت قريب، كبيرا. وعليه، فإن تلك الروايات ربما تعني أن رياش النعام كانت تجلب إلى عمان لإعادة تصديرها إلى تلك الأسواق. كما دلت تلك الإفادات على عدم وجود أسواق محلية لرياش النعام في عمان. من الممكن إذن تصور أن الكثافة العددية المتدنية من جانب، والطلب المحلي لرياش النعام من جانب آخر يفسران الموقف. بيد أنه ربما يكشف المزيد من البحث عن المزيد من أدلة إحيائية (بقايا عظام)، وأدلة ثقافية (رسومات صخرية الخ) أكثر رسوخًا وتقدم إجابات أكثر إقناعًا لهذه المسألة.

ختاما، لقد ألقت هذه الورقة بالضوء على مشهد من مشاهد فن النحت الصخري الذي يُظهر طائر النعام في وادي السحتن بالجبل الأخضر من سلطنة عمان. لقد أخذت الورقة وصف الخطوط التصويرية لفن النحت الصخري بهدف إيجاد تفسير معقول لذلك المشهد. ولهذا ينظر إلى مشاهد هذا الفن كأنها سلسلة من اللقطات. ويفترض هذا المدخل، ضرورة، أن فن النحت على الصخر يمكن أن يكون لقطة واحدة من سلسلة من اللقطات تمثل في حقيقة الأمر المغزى المقدم لنشاط معين كان يجول بذهن الفنان عندما صور المنظر. فلقد اختار الفنان القديم أن يصور لحظة نشاط بعينها ضمن من نشاط أوسع يتخذ مدى زمنياً أوسع. (cf. ElMahi 2000)

وحقيقة الأمر أن تلك الأجزاء المختارة من النشاط الذي يتخذ مدى زمنياً واسعاً يمكن أن تحكي قصة تتولد صورتها فورياً في الذهن نتيجة لخبراتنا العامة ومعرفتنا المشتركة بطبيعة ذلك النشاط سواء أكان ذلك سباق خيول على مضمارٍ أم كان صيد نعام.





عمانوئيل كانط: نحو السلام الأبدي

ليست الحرب سوى الوسيلة الحزينة في الوضع الطبيعي

تقديم وترجمة: **رشيد بوطيب★**

تقديم:

جاء كتاب عمانوئيل كانط «نحو السلام الأبدي»، الذي صدر سنة ١٧٧٥ بمدينة كونيغسبرغ، صدى للأفكار والمخاوف التي أعقبت سنوات طويلة من الحرب المدمرة بين بروسيا والرجعيات الأوروبية من جهة، والجمهورية الفرنسية الوليدة من جهة أخرى. كان الناس يحلمون بالسلام، وكانت أوروبا قد أنهكتها رحى الحرب. جاء الكتاب صدى لهذه الحرب، ولكن أيضا احتفاء بانتصار الثورة الفرنسية على الرجعيات الملكية. مرة واحدة، يحكي جيران كانط، رأوا الفيلسوف يعدو في الشارع. كان ذلك في اليوم الذي توصلت فيه مدينة كونيغسبرغ من باريس باعلان القوانين التي سنتها الثورة الفرنسية. ووجد كانط في انتصار الجمهورية، انتصارا لأفكاره، وخطوة نوعية في التاريخ البشري. جاء كتابه تعبيرا عن قيم الثورة الجديدة، المتمثلة في الحرية والمساواة والاخاء، ونقضا للأحكام القومية المسبقة. لم يكن كانط مواطنا بروسيا، بل مواطنا عالميا يحلم ببشرية يسودها السلام ويحكمها العقل، كما أشار الى ذلك مانفرد كون في كتابه:«سيرة كانط»(١)

إن كانط يهدف الى تجاوز القانون الكلاسي الذي يحكم العلاقات بين الدول، الى تأسيس قانون عالمي، وهو في محاولته تلك، يؤسس لنوع من الدين المدني، أو نوع من المثالية السياسية التي تعتبر استمرارا وتطبيقا لمثاليته الأخلاقية والترنسندنتالية.

١ـ تتجاوز الفلسفة السياسية لـ كانط المفهوم المتداول عن السلام، الذي يفهم السلام كعقد بين دولتين أو أكثر. فالسلام في نظره مشروع بعيد الأمد، أو مثال يجب تحقيقه. هذا التحقيق الذي لا يمر إلا عبر تغيير الانسان. إنه يمنح للسلام أساسا قانونيا، هادفا الى أن يجعل من الحرب أمرا مستحيلا. ولذلك فهو يفرق بين السلام كعقد تاريخي، مرتبط بلحظة تاريخية معينة، والذي يضع حدا لحرب قائمة، دون أن يطرد شبح الحرب مرة وإلى الأبد نوعاً من استراحة المقاتل، وبين السلام الأبدي.

٢ـ إذا كان هوبس ينظر الى الطبيعة كحرب مستمرة، والى الحرب كمفهوم طبيعي، والى الانسان في مملكة الطبيعة كذئب لأخيه الانسان، معتقدا بأن بناء الدولة هو السبيل القمين بتجاوز الطبيعة، وبالتالي الحرب. وإذا كان روسو، بعكس ذلك، يصف الانسان الطبيعي بالبراءة، وينظر الى الحرب كمفهوم اجتماعي وليس طبيعياً، ففي الطبيعة قد

★ كاتب ومترجم من المغرب يقيم في ألمانيا

يتخاصم البشر لكنهم لا يخوضون حروبا، معتقدا بأن المجتمع من أفسد الانسان، وزرع بداخله حب التملك، وما نتج عن ذلك من منافسة وعداء. فإن كانط يقترب من موقف هوبس، لأنه يرى بدوره أن السلام لا يتحقق الا عبر سن قوانين.

٣- إن كانط يرى أن الحروب تخلف خسائر اقتصادية وبشرية، ولهذا فهو ينادي بالتخلي عن الجيوش. إن الحرب تحرم الانسان من حقوقه الأساسية، واستمرار الجيوش بالوجود، لا يمثل فقط تهديدا للسلام، بل حطا من قيمة الانسان أيضا. لا بد في نظره من الانتقال من علاقات القوة الى علاقات القانون، «فالقوة ليست قانونا» كما قال روسو. إن القانون أخلاقي والقوة طبيعية. ولا تملك القوة الا أن تخلق علاقات استعباد، أما القانون، فهو القمين بخلق علاقات قائمة على المساواة بين الشعوب. إن فيلسوف كونيغسبرغ ينادي بتجاوز ما يمكن أن نطلق عليه «الميكيافيلية السياسية»، التي ما برحت تضع الدولة (القوة) فوق الأخلاق. إنه يدعو الى زواج بين السياسية والأخلاق.

٤- في استعراضه لمعظم الأنظمة السياسية التي عرفها التاريخ البشري، يرى كانط أن النظام الجمهوري، الذي يقوم على دستور يحمي حريات المواطنين، هو وحده الكفيل بتحقيق السلام الأبدي المنشود. ففي ظل النظام الجمهوري تتحقق المساواة بين المواطنين، إنها نفس الفكرة التي دافع عنها روسو في العقد الاجتماعي. النظام السياسي المثالي هو الذي يكون قادرا على تحقيق الحرية الانسانية.

٥- يدعو كانط الى إقامة نوع من الفيدرالية الدولية بين الدول الحرة، التي تحترم حقوق الانسان وتنشد السلام العالمي. فالدول فيما بينها، أشبه بالأفراد وهم في الوضع الطبيعي قبل أن ينتقلوا الى العقد الاجتماعي. الحرية الطبيعية تقوم على القوة، أما الحرية المدنية فتقوم على القانون. إن على فكرة الفيدرالية أن تمتد الى كل الدول، ليتحقق السلام العالمي.

٦- إن التاريخ نفسه يتوجب عليه أن يجعل من السلام أمرا ممكنا. على التاريخ أن يتقدم، وعلى الطبيعة - هذا الفنان الكبير - أن تساعده في هذا الطريق. فمحرك التاريخ ليس الاقتصاد كما هو الحال عند ماركس، أو العقل، بل الطبيعة.

انتقد كل من انطونيو غرامشي في دفاتر السجن وفوكو في اركيولوجيا المعرفة، ميكانيكية وقدرية فلسفة التاريخ الكانطية، ونظرتها الساذجة الى التقدم، وهي نظرة نجدها عند كل فلاسفة الأنوار. والأساسي في هذا السياق هو كشف الحجاب عن بعض الأوهام التي تلتصق بمفهوم السلام الكانطي، ومنها أن انتشار التجارة سيضع حدا للحروب. إن التاريخ البشري يؤكد عكس ذلك. أو أن انتشار الديمقراطية يعني انتشارا للسلام، وأن الحرب تظل لسان حال الأنظمة الأرستقراطية والملكيات الوراثية، فهاهي الأنظمة الديمقراطية تخوض اليومْ حروبا، غالبا لأغراض تتناقض والديمقراطية نفسها، كما أن تأسيس قانون عالمي، ومؤسسة عالمية لحماية السلام في العالم (الأمم المتحدة مثلا)، لم يضع حدا للحرب، بل كثيرا ما تم شن الحروب باسم القانون. إضافة الى أن السلام نفسه لا بد أن توضع له حدود مثل الحرب. فالاكتفاء بالفرجة على مذابح ترتكب بحق الشعوب، لهو أسوأ من الحرب. الأخلاق إذن غير مرتبطة بالسلام وحده، بل قد تكون الحرب أحيانا أكثر أخلاقية من السلام السلبي الذي يكتفي بالتفرج على مسرح الشر.

كان كانط سباقا بلا شك، وبقرون، لما تحقق اليوم على يد الأمم المتحدة. لكن الكثير مما قاله وعرف طريقه الى التحقق، لم يضع حدا للحرب، ولم يأت بذلك السلام الأبدي المنشود. ذلك أن كانط أغفل دور العوامل الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية. لقد كان في ذلك منسجما مع فلسفته المثالية التي أخضعت الواقع للعقل، وسجنت التاريخ بنظرية، متناسية أن «شجرة الحياة خضراء، أما النظرية فرمادية» على حد تعبير غوته.

الفصل الأول من كتاب: نحو السلام الأبدي مشروع فلسفي

«نحو السلام الأبدي»، هل كان هذا الشعار الساخر الذي نقشه صاحب نزل هولندي تحت رسم مقبرة اعتلى لافتة محله، موجها الى الناس عامة، أم خاصة الى الحكام، الذين لا يشبعون من الحروب، أم فقط الى الفلاسفة، الذين يراودهم مثل هذا الحلم الجميل؟

إن مؤلف هذا الكتاب يشترط على رجل الدولة، الذي

يرمي في نوع من الاستعلاء المفكر النظري بالحذلقة، زاعما أن أفكاره المجوفة لا تعود بنفع على الدولة، التي يجب أن تقوم خلافا لذلك على مبادئ مستمدة من التجربة، ومدعيا أن المنظر ليس أكثر من لاعب تافه قد يسمح له رجل الدولة الخبير بإلقاء كل أوتاده دون أن يحتاج للاحتياط من ذلك، على رجل الدولة هذا أن يتصرف وفقا لهذه القاعدة، حتى في اللحظة التي يكتشف فيها في هذا الكتاب أفكارا مناقضة لأفكاره، فلا يذهب به الظن الى أن مثل هذه الأفكار الواضحة والشجاعة قد تمثل خطرا ما على الدولة. وعبر هذا الشرط salvatoria clausula يريد المؤلف أن يحمي نفسه بالشكل الأفضل وفي وضوح تام من كل التأويلات المغرضة.

الفقرة الأولى:

وتتضمن البنود الأولية للسلام الدائم بين الدول.

١. «لا يمكن اعتبار أية معاهدة سلام جديرة باسم السلام الدائم، إذا تضمنت تحفظات سرية من شأنها أن تشعل فتيل الحرب من جديد».

فمثل هذه المعاهدة لا يمكنها أن تعني أكثر من وقف لاطلاق النار، إرجاء للأعمال العدائية وليس سلاما. لأن السلام يعني نهاية لكل تلك الأعمال. ولذلك فإن إطلاق صفة الدائم على مثل هذه المعاهدة مجرد لغو. إن على معاهدة السلام أن تقضي على كل الأسباب المعروفة وغير المعروفة التي تتسبب بالحرب بين الفرق المتخاصمة، كما أنه بالامكان، وفي نوع من الكياسة، استبعادها من الأرشيفات الديبلوماسية للدول. الاحتفاظ باعتراضات قديمة، وحده الضعف الذي ألم بالفرق المتناحرة أمكنه إرجاء البت فيها، من أجل اعادة طرحها حين تصبح الفرصة مواتية، هو نوع من التحفظ المضمر(٢) الذي ينتمي الى مبحث الذمة اليسوعي. وإنه لمن المخجل بالنسبة للحكام ووزرائهم أيضا الانقياد خلف مثل هذه الحسابات الشائنة ولكل انسان يرى مثل هذا الرأي.

لكن، وإذا كانت مبادئ الحكمة السياسية المتنورة تربط عظمة الدولة بالنمو الدائم، وكيفما كانت الطريقة، لمجال سلطتها، فإن حكمي سيبدو للأعين مجرد حذلقة مدرسية.

٢. «لا يحق بأي وجه من الوجوه أن تعمد دولة الى تملك دولة أخرى (صغيرة كانت أم كبيرة، فالأمر سواء) عن طريق إرث، أو مقايضة، أو شراء، أو هبة».

والدولة بالطبع ليست (مثل الأرض التي تقوم عليها) إرثا. إنها مجتمع من البشر، ولا يمكن لأحد أن يحكمه ويتصرف في شؤونه غيرها. والدولة التي تعتبر بنفسها سلالة لها جذورها الخاصة بها، حين تعمد الى ضم دولة أخرى الى مجال سلطتها كما يفعل المرء بطعم، فإنها تلغي بذلك وجود تلك الدولة كشخص أخلاقي وتحولها الى شيء، وهذا يتعارض مع فكرة العقد الأصلي، التي بدونها لا يمكن تصور حق حكم شعب من الشعوب(٣). وكل امرئ مدرك للأخطار التي تعرضت لها أوروبا وحتى ايامنا هذه، بسبب من الحكم المسبق الذي لم تعرفه مناطق العالم الأخرى، والقائل بامكانية زواج الدول من بعضها البعض. إنه نوع جديد من الصناعة تكتسب الدولة من خلاله، وعبر مواثيق أسرية ودون أدنى استعمال للقوة، قوة جديدة، أو توسع من مجال سيطرتها. وفي هذا السياق، يمنع على كل دولة أن تضع جيوشها تحت تصرف دولة أخرى، تحارب ضد عدو ليس مشتركا بالنسبة لهما. إذ أنها بذلك تتصرف باتجاه رعاياها تصرفها اتجاه أشياء مستعملة وتالفة.

٣. «على الجيوش النظامية(٤) أن تختفي كليا مع الوقت».

ذلك أن هذه الجيوش تهدد بلا توقف بشن حرب على دول أخرى، حين تظهر دائما بمظهر المستعد لذلك، كما أنها تدفع الى مضاعفة أعداد المجندين بشكل يتجاوز كل الحدود. وإضافة الى أنها تتسبب بتبذير أموال باهظة تجعل كلفة السلام أكبر بكثير من كلفة حرب قصيرة، فإنها نفسها من تقف خلف أعمال حربية تهدف الى التحرر من تلك التكاليف والأعباء. اضافة الى أن حصول المرء على أجر من أجل أن يقتل أو يقتل من شأنه تحويل البشر الى وسائل وآلات بيد آخر (الدولة)، مما يتعارض وحق الانسان الطبيعي في التصرف بشخصه بحرية. ويختلف الأمر كليا حين يتعلق بالمناورات العسكرية الارادية والموسمية التي يقوم بها المواطنون من أجل أن يكونوا على استعداد لحماية أنفسهم ووطنهم من الاعتداءات الخارجية. إن تكديس الثروة (باعتباره وسيلة حرب أكثر نجاعة من الجيوش والتحالفات) ينظر إليه من طرف الدول الأخرى كنوع من التهديد شأنه في ذلك شأن اعداد الجيوش، مما يدفعها الى اعلان الحرب. لكن الصعوبة هنا تتجلى في كيفية معرفة قوة هذه الثروة.

٤. «لا يجب البتة أخذ ديون وطنية من أجل مساندة مصالح الدولة الخارجية».

يمكن للدولة أن تأخذ ديونا من الداخل أو الخارج، إذا كان ذلك في مصلحة الاقتصاد الوطني (اصلاح الطرق، بناء مستوطنات جديدة، وانشاء مخازن استعداد للسنوات الصعبة) وسيظل ذلك عملا بعيدا عن كل شبهة. لكن نظام الديون هذا، هذا الاختراع الحاذق لأمة هذا القرن التجارية، والذي عبره تتراكم الديون الى ما لا نهاية، دون أن يتم التخلص من الدفع، لأن الدائنين لا يطالبون بسدادها كلها مرة واحدة. نظام الديون هذا يعتبر قوة نقدية خطيرة، ثروة لخوض الحروب، تفوق كل ثروات الدول الأخرى مجتمعة، والتي لا يمكن أن ينضب معينها إلا عبر عجز ضريبي (والذي يمكن الحد من تأثيره لفترة طويلة عبر الانعكاس الايجابي للدين على التجارة والصناعة). هذه السهولة في اعلان الحرب، اضافة الى الميل الطبيعي للحكام الى الحرب كلما توفروا على القدرة الكافية لفعل ذلك، هي عقابيل كبيرة أمام تحقيق السلام الدائم. وما يتطلب أيضا سن بند قانوني في اطار معاهدة السلام الدائم ضد هذه السياسة، هو أنه عاجلا أم آجلا ستتسبب هذه السياسة بافلاس وطني، سترزح تحته العديد من الدول رغما عنها، لكن هذه الدول تملك على الأقل حق التحالف ضد من يمارس مثل هذه السياسات.

٥. «لا تملك أية دولة حق التدخل عنوة في دستور أو حكومة دولة أخرى».

فما الذي يمكن أن يجيز ذلك؟ الفوضى التي ستصيب رعايا دولة أخرى؟ ولكن مثال الفوضى يمكن أن يحذرهم من الخطر الكبير الذي قد يتعرضوا له. وعموما فإن هذا المثال الشرير، الذي يعطيه شخص حر للآخرين ليس البتة اعتداء على حقوقهم. ويختلف الأمر إذا ما تعلق بدولة انقسمت، بسبب لوثة داخلية أصابتها إلى قسمين، يزعم كل قسم منهما أنه يمثل الدولة التي تحكم الكل، فإن تدخل دولة خارجية لمساعدة أحد الأطراف (بما أن الفوضى قائمة) لا يمكن أن يعد مساسا بدستور هذه الدولة. ولكن إذا لم يصل الصراع إلى هذا الحد من السوء، فإن تدخل قوى خارجية بهذا الصراع يمثل مساسا بحقوق دولة مستقلة تصارع مرضها الداخلي. إنه يمثل فضيحة من شأنها أن تجعل حرية الدول الأخرى غير مأمونة.

٦. «لا يحق لأية دولة في حربها ضد دولة أخرى أن تسمح لنفسها بمثل هذه الأعمال العدائية التي من شأنها أن تجعل من السلام في المستقبل أمرا مستحيلا: من هذه الأعمال استخدام القتلة، السمّامين، الاخلال باتفاقية التسليم، التحريض على الخيانة داخل الدولة العدوة الخ...»

إنها استراتيجيات غير شريفة. فيجب أن يظل باقيا، ولو في وقت الحرب، نوع من الثقة في طريقة تفكير العدو، وإلا فإنه لا يمكن تحقيق السلام يوما، فتتحول الأعمال العدائية إلى حرب إبادة. فليست الحرب سوى الوسيلة الحزينة في الوضع الطبيعي (حيث لا محكمة تحكم بالقانون) التي يتم استعمالها من أجل الدفاع عن حقه. بحيث لا طرف من الطرفين يمكن اتهامه باللاشرعية (لأن ذلك يشترط صدور حكم قضائي)، ووحدها نتيجة الحرب (تماما كما هو الحال أمام محكمة إلهية) تقرر إلى جانب من يوجد الحق. أما الحرب العقابية فإنه لا يمكن تصورها بين الدول (فبين الدول لا تسود علاقة السادة بالعبيد). وينتج عن ذلك أن حرب الإبادة، والتي تعني تدمير الطرفين معا، وفي نفس الآن تدمير كل حق، لا يمكنها أن تسمح بتحقق السلام إلا في المقبرة الكبرى للجنس البشري. مثل هذه الحرب يجب منع نشوبها، ومعها منع استعمال الوسائل التي تفضي إليها. ومن هذه الوسائل التي ذكرناها والتي لا غرو تؤدي إلى تلك النهاية المحتومة، تلك الفنون الجهنمية، التي هي في ذاتها دنيئة، والتي إذا تم استعمالها، فإنها لا تظل حبيسة حدود الحرب، مثل استعمال الجواسيس، حيث يتم استغلال دناءة الآخر (التي لا يمكن التخلص منها بعد ذلك)، بل تتجاوزها إلى أوقات السلام أيضا، لتدمر كليا كل رغبة في السلام.

الهوامش

١- Kant: a biography, Cambridge 2001

٢- reservatio mentalis

٣- ليست المملكة الوراثية بالدولة التي يمكن ضمها من دولة أخرى، بل هي دولة يتم بداخلها فقط نقل حق الادارة عبر الارث الى شخص آخر. فتحصل الدولة بذلك على زعيم، لكن إذا ما كان هذا الزعيم سيدا على مملكة أخرى، فإنه لا يحق له ذلك.

٤- Miles Perpetuus



عبد الرحمن منيف ومساءلة التاريخ

فيصـــل درّاج*

يحيل التاريخ على صعود الرواية مرتين: وجد كلاهما في القرن الثامن عشر مرجعاً له، بعد أن اتخذت فلسفة الأنوار من الإنسان مبتدأ لقراءة التاريخ كله، وبعد أن اكتشف العقل التنويري معنى الزمن وتقصّى أبعاده في سيرورة الإنسان. غدا الإنسان، في الحالين، أصل ذاته، يقتفي المؤرخ آثاره الماضية، ويتأمل الروائي حاضره وآفاقه القادمة. وعلى الرغم من تاريخية الرواية، إن صح القول، فقد اتخذت رواية «الإنسان غير الأوروبي» من التاريخ سؤالاً جوهريا، تتأمل فيه أسباب هزيمة طرف وانتصار آخر، وتوحّد فيه اغتراب الإنسان عن مساره الذاتي واغتراب المهزوم عن التاريخي الكوني. وعبدالرحمن منيف، الروائي العربي المشدود إلى التاريخ الجماعي، آثر أن يكون روائياً من «عالم الأطراف» بامتياز، ساءل انتصار الوافد الأوروبي وهو يسائل وظيفة آلته المنتصرة، وأكثر من الأسئلة وهو يرى إلى مآل عربي، أخطأ زمن الآلة قبل أن يخطئ زمن الانتصار. ولأن المآل الجماعي كله، في زمن ما قبل حداثي، لا ينفصل عن سلطة سياسية، تحدّث آلة القمع وتمنع تحديث ما خارجها، كان على عبدالرحمن منيف أن يقرأ أقدار الإنسان المهزوم في بنية سلطة تقليدية، وأن ينقّب عن أسس خرابها في ماضيها القريب، الذي لم تتحرر منه أبدا.

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

١- الحرية والفرد الطبيعي:

ولد الإنسان في الطبيعة حرا، يفعل ما يلّبي ميوله، يساوي غيره بلا مفاضلة ولا تمييز. فالطبيعة هي البراءة الأولى والإنسان الطبيعي هو البريء الجوهري الذي امتثل إلى قوانينها، ورأى في الحرية معطى بديهيا. لذا يظهر ما يعارض الطبيعة تشوّها يقترب من الإثم، ويغدو الإثم وباءً حين يصدر عن السلطة المستبدة، كما لو كانت الأخيرة نقيضاً للطبيعة بامتياز. ومع أن الجوهر الإنساني الذي لا اغتراب فيه لا يتحقق بالعودة إلى «قوانين الطبيعة»، وهي عودة مستحيلة على أية حال، فقد آمن عبدالرحمن منيف بـ«الإنسان الطبيعي»، وعمل على صياغة ما آمن به بمقولات تتضمن الحرية والعدل والمساواة... وما روايته «النهايات»، وتصورها مسكون بالشعر وبأطياف البراءة، إلا صورة عن الطبيعة السمحاء، التي تنقضها السلطة القاتلة، وعن الإنسان الطبيعي، الذي إن لمسته السلطة انتهى إلى الموت.

تُقيم «النهايات »تعارضاً بين سلطة لا عقلانية، تساوي بين الصيد والقتل، وطبيعة حكيمة، توازن بين الحاجة والتكاثر. وبسبب هذا الفرق يأخذ اللقاء بين الطرفين شكل المأساة، تتكشف السلطة كياناً قاتلا، وتتحول الطبيعة إلى وجود ذبيح. ينقد منيف، الذي يندّد باغتيال الطبيعة الموسّع، الحداثة السلطوية، التي تُختزل إلى أدوات الجهاز الأمني، ويندّد بالمدينة المشوّهة، التي تحوّلها السلطة إلى سجن كبير، يستنكر الحداثة وتستنكره في آن. يقف «ابن الطبيعة»، نقيضاً للسلطة والمدينة والحداثة السلطوية، طرفان يعوزهما التكافؤ والتجانس ولا يلتقيان، فإنْ تمَّ اللقاء حصد الهلاك البراءة واحتفظ بالدنس.

تحكي «النهايات» عن صياد بريء يقود «مسؤولين» من المدينة في رحلة صيد مشؤومة، مسرحها صحراء تحتقب «عقلانية فطرية»، توازن القحط بالخصب وتنكر القتل وتعفّ عن الصيد. والصحراء، كما يراها منيف، هي الطبيعة _ الأصل، التي تعالج مخلوقاتها بحكمة غامضة، تكفل تجدّد المكان وتصدّ عن الإنسان المجاعة. ولأن الروائي يكره الكل الطاغي الذي لا يعترف بالأجزاء المستقلة، فإن «صحراءه» شخصية حية حرة واضحة التفاصيل، لها مواسم من الفرح والكآبة والغضب والاعتدال، كأنها مخلوق شاسع الأطراف يستفزّه الأذى وينعشه الحنان. ولعل هذا التصور، الذي يجعل من الصحراء كياناً حياً جديراً بالرعاية، هو الذي يعيّن «بطولة المكان» مقولة جمالية _ إيديولوجية في تصور منيف للعالم، كما لو كان الروائي يُؤَنْسِنُ المكان ويضع في المكان المؤنسن بطولة واسعة. لذا تكون شخصية الصياد، وهو ابن الطبيعة الخالص، امتداداً نوعياً للمكان المؤنسن، يقاسمه البطولة البريئة، ويشاطره عفوية هي شرط البطولة والوجود السوي. ومع أن القارئ يرى في الصحراء مكاناً محتشداً بالرمال فإن منيف، الذي يحترم الحيَّ ويبحث عن الجمالي فيه، يصيرّ الصحراء وجوداً نابضا، يعرف العزاء والاحتفال.

تنطوي «النهايات» على أطروحتين متضافرتين: جمالية الطبيعة التي تشتق منها الطبيعة الإنسانية، وحرية التجلّي التي تحايث العلاقتين معا. بعد النقاء يأتي ما يدنّسه، وبعد الصيد الأليف يأتي القتل الفاحش، وبعد البراءة الحرّة تَمْثُل السلطة، التي تقوّض البراءة والحرية. ولن تكون رحلة الصيد، التي يرافق فيها «ابن الطبيعة» رموز السلطة والحداثة الشائهة والمدينة المقزّمة، إلا رحلة إلى التهلكة، بسبب التناقض الكلي بين الطبيعة الأولى والطبيعة الثانية، أي السلطة، التي استبدلت بالتسامح العنف وبالكيف الكم وبالبطولة العفوية الاغتيال المنظم. سعى منيف، بحذق فني خصيب، إلى توطيد المعنى وتكثيف الدلالة، كاشفاً عن الفرق بين تجليات الحياة ووجوه الموت، إذ في طوية الصياد مالا يتفق مع طوية السلطة، وإذ في رحابة الصحراء مالا يأتلف مع مدن الحداثة الخائبة. لذا تكون الصحراء مؤنسنة، بقدر ما تكون المدينة السلطوية عدواً للإنسان، ويكون إنسان الصحراء نقداً لإنسان سلطوي ميّت الملامح.

يحتضن الصياد كيف الطبيعة في وجوهه المتنوعة، فهو الحصان والفهد والغيمة، بريء يجهل المخادعة وكريم لا يعرف الأنانية، يتبادل مع الطبيعة الحراسة

والرضا، ويتخذ من ظلالها ساعة لا تقبل بالخطأ. إنه الإنسان الغنائي، فلسفته في سعادته، وسعادته تجهل العسس وجيوش الظلام. وفي الجهة الأخرى طبيعة أخرى، قوامها الجشع والاحتفال بالكم والخلط بين المهارة وغزارة النيران. تقول الرواية وهي تعرّض بأهل المدينة: «تكلمّوا بتلك الطريقة الفخمة المليئة بالأكاذيب، التي لا يتقنها إلا المتعلمون وأبناء المدنس(١).

تنقض المدينةُ المتسلطةُ الصحراء، وينقض الكذبُ السلطوي حقيقةَ الطبيعة. وفي هذا الفرق تكون السلطة طبيعة ثانية، توازي الطبيعة الأولى ولا تكتفي بها، إنها الخبث والمخادعة والكذب والجشع وكل ما هو غريب عن الفطرة الإنسانية الأولى. وواقع الأمر أن منيف، الذي يكره السلطة كرهاً لا مزيد عليه، يركن إلى مجازين يحققّان مقاصد الروائي: المجاز الأول هو الطبيعة ـ الأصل، الكاملة في نقائها، والمجاز الثاني هو الصيد الذي يغتال المكان المقدس وينتزع منه الحياة. بهذا المعنى، يكون الصيد السلطوي، وهو تعبير عن جوهر السلطة، فعلاً مرعباً يختلط فيه القتل بالكفر واغتيال الحياة. كأن السلطة شر مكتمل يهاجم الإنسان والحياة والطبائع المقدسة، طامعاً ببناء عالم لا يعرف الأخلاق والمقدسات(٢).

حين تتحدث الرواية عن القادمين من «المدينة» تقول: «أولئك الأغنياء الذين يملكون خيام الحديد ويتحركون بتلك الطريقة كأنهم أفواج الجراد بحثاً عن الغزال». يكثف مجاز «خيام الحديد» معنى الحداثة الهجينة الصادرة عن سلطة أكثر هجنة، فليس في أدواتها خيمة عادية ولا بيتاً من حديد، بل ذلك الشيء الذي لا هوية له، الذي يترجم العقل في أكثر أشكاله لا عقلانية. ولعل هذه الهجنة السلطوية القاتلة، هي التي تستنفر عاصفة رملية عاتية تعبيراً عن غربة الصحراء النقية عن سلطة الرجس والدنس، وهي التي تقود الصياد البريء إلى موت قاس، كما لو كان الذهاب إلى الموت هو شرط احتفاظ الإنسان ببراءته المهدّدة: «كان عساف مدفوناً في الرمل، لم يكن يظهر إلا رأسه، وفوق الرأس تماماً كان الكلب رابضا.....، لكن بطريقة غريبة للغاية: كان يشكل سياجاً حول جسد عساف، خاصة رأسه، كان يحتضنه». في منظور بالغ التشاؤم والأسى، وكما تظهر الرواية في فصلها الأخير، يعقد منيف مقارنة بين «أبناء المدن» وحيوانات الطبيعة، ويرى الحيوان أرقى من «الإنسان المتسلط» وأفضل منه، فالأخير امتداد للطبيعة وأفعاله وميوله مكتوبة في القوانين الطبيعية(٣).

أنتج منيف في رواياته المختلفة خطاباً تحريضيا، ينقد الراهن العربي ويدعو إلى مدينة غائبة مؤمنا، رغم تداعي السياق، بالتقدم وأفكار التنوير الكلاسيكية. والتشاؤم الذي أغلق به رواية «النهايات» محدّد وبالغ التحديد، مديد هو وشاسع في علاقته بالسلطة، ولا وجود له في علاقته بالإنسان العربي، الذي عليه أن يتحرّر من السلطات الرابضة عليه. ليس غريباً أن يتحدث منيف عن «الساسة» بلغة شديدة العنف، يخالطها التنديد والاحتقار، كأن يتحدث عن: «جو السياسة الأمية والمتقلبة التي تغمر الساحة العربية من أقصاها إلى أقصاها»، وعن: «سيطرة نمط من السياسيين الذين يتصفون بالشطارة والقسوة والانتهازية وصولاً إلى الخسة، في آن»(٤). إن جملة الصفات السلطوية، التي تحتقب السلب في أكثر أشكاله شدة، هي التي تنتج سلطة مأخوذة بولع الكم والمصادرة. وهذا ما يعطي مأساة الصياد شكل البداهة: فهو مفرد حر في فضاء سلطوي لا يقبل بالفردية، وهو إنسان نزيه سويّ في زمن سلطوي يطارد النزاهة ويعتنق التشوّه.

أنتج منيف في رواياته المختلفة خطاباً تحريضيا، ينقد الراهن العربي

٢- سلطة التشوه والهزيمة:

جاء لويس عوض، وهو ينقد موضوعياً فترة وطنية منقضية، بتشبيه مسكون بالمفارقة مؤدّاه ما يلي: كان البشر يُقادون إلى غايات وطنية كبيرة مقيدين بالسلاسل. إذا كانت الفترة الوطنية المنقضية مزيجاً من القيود والغايات الكبيرة، فإن الفترة التي أعقبت هزيمة عام ١٩٦٧، وقد تركت جرحاً لا يندمل في روح عبدالرحمن منيف، استبقت القيود وَوَأدت الغايات الكبيرة. وعن تلك القيود الثقيلة المتناتجة وضع

عبدالرحمن رواية «شرق المتوسط» التي تصرَح، وهي تقرأ واقع التداعي العربي، بأفكار أربع: السجن الصغير تلك الصناعة السلطوية المتألهة التي تعيد خلق السجين من جديد، كي لا يخرج كما جاء أبدا. السجن الكبير، أي المجتمع، الذي ضُيِّق عليه وحُجر على إمكانياته وقُيدت حركاته حتى غدا ميتاً أو اقترب من الموات. المنفى، الذي هو الحيزُ المتاح الذي يفك الإنسان فيه قيوده الأولى، وينتظر أحزاناً قادمة. والفكرة الأخيرة هي: الوطن، الذي تختصره السلطة إلى «أرض»، لا كرامة لها، وتعيد اختصاره إلى ملكية سلطوية، تتحكم بالأرض وبالرزق والبشر.

ندّدت «شرق المتوسط» بـ«القمع السياسي»، إن صحَ التعبير، منتهية إلى فضاء كابوسي خانق يحاصر القارئ ويطارده ويستفزه، كما لو كان يشاطر السجين زنزانته ويقاسمه عذابه. أغلق الروائي باب «التعويض» إغلاقاً كاملا، فلا بطولة فردية متوهمة، والأبطال الوهميّون الذين يمدّون الشعب بانتصار مرغوب لا وجود لهم، و«تفاؤل النهايات» الذي لازم «الرواية الواقعية» غائب الغياب كله، ذلك أن الروائي استبدل بـ«التعويض» تحريضاً دُفع إلى نهايته الأخيرة. جاء هذا الاستبدال عن إيمان منيف بسلطة الكلمة التحريضية، وعن إيمان موازٍ بضرورة تمرد الإنسان على وضع يهين إنسانيتّه. وكانت هزيمة حزيران، في الحالين، هي المرجع الذي يقرّر شكل الكلمة وموضوعها. ولهذا لا يمكن الفصل بين «شرق المتوسط» ورواية «حين تركنا الجسر»، رغم الفرق الظاهري بينهما، ذلك أن سلطة القمع هي تلك التي جاءت بالهزيمة.

«حين تركنا الجسر» نص نموذجي عن المهزوم الذي خذل قضيته، وكتابة متوترة عن وعي شقي بتاخم الجنون. والقضية هي الجسر المهجور، والقضية ـ الجسر هي الوطن الذي لم يجد في «حرب حزيران» من يصون كرامته. لذا تقول الرواية: «العجز يسري في الدم، وسيأتي يوم لا ينسل رجال هذه الأمة إلا الأقزام والمشوّهين، والأقزام والمشوهين لا يعرفون إلا أن يموتوا رخيصين»(٥). يأتي القول غاضباً مباشراً منذراً بهزائم قادمة تحايثه، في إيقاع متصاعد، طبقات إشارية توطد تشاؤمه، تتحدث عن: «العيون المهترئة، الرجل المخصي، القرد الأسود وأضواء تنصّب على الشارع البارد برخاوة عاجزة..». يبوح الراوي، وهو جندي عادي مهزوم، بكوابيسه الثقيلة، دون أن يتهم، إلا بشكل ومضي، صنّاع الهزيمة، كأن الخوف الموسع يمنعه عن الكلام الصريح في «الثكنة» وفي الغابة الموحلة التي يطارد فيها طائراً أسطورياً لا وجود له. بهذا المعنى، فإن «الخصاء»، الذي تقاربه الرواية بإشارات مختلفة، يتوزّع على المؤسسة المهزومة وعلى الجندي البائس الذي ينتسب إليها. إنه السجين الذي يُقاد مقيّداً إلى معركة قرِّر مصيرها.

التلغيز السلطوي، الذي يحتاج إلى ما يكشف عنه، دفع بمنيف إلى الرجوع إلى الماضي القريب، معتمداً على المعرفة الموثقة والتجربة الذاتية وتأمل المعيش العربي

إذا كان عبدالرحمن، الوطني المنغمس في قضايا الأمة انغماساً مرهقا، قد أنتج في «شرق المتوسط»، فضاء كابوسياً خانقاً يحاصر القارئ ويثيره في آن، فإن ما جاء به في «حين تركنا الجسر»، وبفنيّة مدهشة، يستثير القارئ ويحضّه على التأمل والمساءلة. لم تترك الرواية الأولى للتساؤل الطليق إلا حيزاً محدودا، تاركة الكابوس اللاعقلاني يكتسح غيره، بينما جمعت الرواية الثانية بين الكابوس وفسحة التساؤل، منتظرة بشراً يردون على الهزيمة ولا يقبلون بتأبيدها، ذلك أن الرد على الهزيمة متاح أن تحررَ الإنسان من قيده والوعي المهزوم من أوهامه. ولهذا يعيد «الطائر الأسطوري»، بعد مطاردة طويلة شاقة، صياغة الصياد ووعيه، يحرره من «عقد الخصاء»، ويدلل على أن «خصاء السلطة» لا يقع، لزوما، على جميع الذين يأتمرون بأوامرها.

صاغ عبدالرحمن رواية «حين تركنا الجسر» باقتصاد إشاري محسوب، يُستَهل بـ«بنات آوى» ويُختتم ببشر ينتظرون أفقاً مغايرا. تبدأ الرواية بصراخ حيواني وصياد معطوب وأرض موحلة ومناخ شتائي بارد وكلب ذليل، واضعة على لسان الصياد المخذول لغة فاحشة وبائسة في فحشها، تستدعي القرود والأفاعي والعناكب والجرذان والفأر القطبي. تصدر الكلمات عن

مركز مأزوم، متوسلة «مونولوجا» عصابيا، يخلط الحاضر بالماضي والمخلوقات بالأشباح، كما لو كان زمن الذاكرة المثلومة هو الزمن الوحيد الذي يقرّر معنى العالم. من هذه العناصر المختلفة، التي تستولد فيها اللغة المتدفقة الرموز والإشارات والحكايات، بنى منيف معنى الهزيمة، ووضع في الهزيمة معنى السلطة، وقرأ الطرفين في معنى «الخصاء الموسّع».

سردت «حين تركنا الجسر» سيرة جندي مهزوم وسردت، بشكل مضمر، سيرة سلطة تقمع الجندي وتنهار أمام العدو الخارجي. وإذا كان في سيرة الجندي ما يفصح عن هموم الإنسان العادي، فإن في السيرة المضمرة ما يحكي عن سلطة متداعية. يظهر سؤال الهزيمة من اختصاص الإنسان العادي، ويتجلى اختصاص السلطة في الدفاع عن الشروط التي تنتج الهزيمة. والسؤال الآن: ما العلاقة بين هذا كله وموضوع التاريخ الذي قاربه منيف في «مدن الملح» راجعاً إلى بدايات القرن العشرين، وأعاد مقاربته في «أرض السواد» راجعاً إلى الربع الأول من القرن التاسع عشر؟ ما هي الأسباب التي أملت على الروائي أن ينصّب ذاته مؤرخاً مغايراً وأن يُذيب في عمله الفني معلومات تاريخية واسعة؟ لمَ اعتقد المؤرخ أن في الحاضر نقطة عمياء وأن في الماضي ما يضيء الحاضر ويعيد تخليقه أكثر وضوحاً؟.

طرد منيف السؤال وبحث عن الإجابة مرتكناً إلى جملة من العلاقات متضافرة: في البدء كانت السلطة التي يعقبها فرد مقموع لا ذاتية له وتتلوها هزيمة لا هرب منها. وعلى هذه السلطة ردّت روايات: «شرق المتوسط، حين تركنا الجسر، النهايات، الأشجار واغتيال مرزوق، وصولاً إلى «الهنا والآن» أو شرق المتوسط مرة أخرى..». بيد أن اتساع القمع وتمدّد أطرافه بشكل غير مسبوق أربك السؤال وأضاف غموضاً إلى السلطة، فبدت أحجية أو قريبة من الأحجية. وهذا التلغيز السلطوي، الذي يحتاج إلى ما يكشف عنه، دفع بعبد الرحمن إلى الرجوع إلى الماضي القريب، معتمداً على المعرفة الموثقة والتجربة الذاتية وتأمل المعيش العربي. ليس غريباً أن يكتب منيف «سباق المسافات الطويلة»، قبل أن يكتب «مدن الملح»، مبتدئاً من «النفط الإيراني» ومتخذاً من بلد مجاور لبلاد العرب مجالاً لاختبار أسئلته. وبعد أن اختبر ما يوّد اختباره في «أنموذج غير عربي»، طبّق ما وصل إليه على «النفط العربي»، منتهياً إلى قضية شائكة دعاها المنظرون بـ: علائق الاستعمار والتبعية. بدأ السؤال من وضع الذاتية الإنسانية الذي يستدعي موضوع السلطة، وانتهى إلى سؤال الهوية الوطنية، الذي يستدعي السلطة والاستعمار. ومع أن الرواية، بالمعنى النظري، تدور حول «الفرد المغترب»، الذي شاء أمراً وأفضى به طريقه إلى أمر آخر، فإن عبدالرحمن منيف، الذي انشغل بهموم الأمة لا بمصائر الأفراد، اتخذ من «الهوية القومية المغتربة» موضوعاً له. توزّع الموضوع، الذي يبحث عن معنى السلطة في تاريخها، على «شرق المتوسط» و«بلاد النفط» إلى أن وصل إلى «عراق القرن التاسع عشر». «لا نظرية في السياسة بلا نظرية في التاريخ» يقول بعض الفلاسفة، و«لا رواية عن الحاضر العربي بلا رواية عن ماضي السلطة التي تحكم الحاضر» يقول منيف.

لم يقبل منيف بما جاء به المؤرخ السلطوي، الذي إن لم تحاصره الرقابة حاصرته منافع السلطة

لم يقبل منيف بما جاء به المؤرخ السلطوي، الذي إن لم تحاصره الرقابة حاصرته منافع السلطة، فانتدب ذاته مؤرخاً مغايرا، يراوغ السلطة ويتوجّه إلى «أطياف» السلطة البديلة. وكان على منيف، وهو يراوغ سلطة تكره التحديد والمسمّيات الصريحة، أن يمحو الأسماء ويكتفي بـ«شرق المتوسط»، إذ المدن صريحة ومقنّعة في آن، وأن يخلق «موران» مجازاً شاسعاً لـ«العواصم العربية». ولعل سعيه إلى الوضوح، كما ميله إلى مقارنة حقبة تاريخية بحقبة تاريخية أخرى موازية أو قريبة، هو الذي أرسل به إلى عراق الربع الأول من القرن التاسع عشر، إذ المكان عار لا يحتاج إلى تمويه، وإذ ما يربض على الحاضر مربكاً الجميع يتراءى أكثر وضوحاً ولا يربك أحدا. كتب منيف مالا يكتبه المؤرخ السلطوي، أو كتبه بشكل ناقص ومجزوء، مازجاً صحيح التاريخ بالكلمات الموحية، التي تضع في النص المكتوب نصاً آخر ينهض من ذاكرة القراء وينتظر من يكتبه. وهذا التوتر بين نص

وطني _ أخلاقي تجب كتابته بلا تمهل ولا تقاعس وآخر غائب ينتظر كتابة محتملة، هو الذي خلق عقداً شفهياً بين الروائي وقارئه، وأقام بينهما حواراً صامتاً قوامه «اللغة الوسطى» التي كتب بها عبدالرحمن منيف رواياته. تنكر «اللغة الوسطى» التصور التراتبي التقليدي للعالم، الذي يضع إنساناً فوق آخر ولغة فوق غيرها ويقمع، لزوما، «لغة العوام» بـ«لغة الخاصة». ولغة كهذه، وهي تحتفي بالبشر لا بالقواميس، تصرّح بتجانس منظور الكاتب والقارئ، الذي هو شرط العقد والحوار وتعبير عن تجربة تاريخية واحدة. وبداهة فإن كاتبا، ينكر المراتب ويستنكر الطبقات الكتابية، يرفض أن ينصّب قراءته للتاريخ مرجعاً للحقيقة، بل يرى أنه يضيف قراءة جديدة إلى قراءات أخرى، تاركاً القارئ يقارن ويصل إلى ما يريد حرا.

٢- السلطة ومعنى التاريخ:

تتعيّن «مدن الملح» روايةً عن السلطة المتنفّطة ورواية عن السلطات العربية جميعا، محدودة النفط كانت أو لا يوجد فيها نفط على الإطلاق، فنمط الوجود النفطي، ومنذ بداية السبعينيات الماضية، لفّ المجتمعات العربية كلها. و«الواقعة النفطية»، كما كتبها منيف، تتحدّد موضوعاً وإشارة في آن: مادة خام هي معروضة للبيع والشراء، تعطي «ريعاً ماليا» هائلاً تتحكم به السلطة وتتصرف به من وجهة نظر سلطوية، بما يضمن استمرارية السلطة وديمومة احتكارها للريع النفطي. والنفط أيضاً إشارة، تلت فورته هزيمة حزيران وانصرف إلى اجتثاث الزمن العربي الذي سبق الهزيمة. بهذا المعنى تكون «الواقعة النفطية» واقعة تاريخية، لا بمعنى ظهور النفط وارتفاع عائداته، بل بمعنى استثمار الريع النفطي في هزيمة زمن عربي محدّد ونصرة زمن جديد، يقطع مع الأول وينبّت عنه. ليس غريبا، والحال هذه، أن يتحول النفط إلى علاقة سياسية وثقافية ودينية، يتكوّن في حقولها المختلفة: السياسي النفطي، المتحالف مع السلطة المتنفّطة، والشيخ النفطي الذي يعطي الدين تأويلاً جديدا، والمثقف النفطي الذي يدمن التعميم ويبتعد عن التخصيص... انصرفت السياسة النفطية، المعممّة عربيا، إلى إنجاز مهمات ثلاث: العبث بـ«الجغرافيا التاريخية»، التي تجعل «النفط _ العاصمة» يسوس غيره من العواصم، مستبدلاً بالتاريخ والثقافة والتقاليد الريع النفطي معياراً مسيطرا، يدعم ويقوّض وينشئ ويحاصر. التشكيك المتواتر بالزمن العربي الحديث، الذي امتد من نهايات القرن التاسع إلى هزيمة حزيران، اعتماداً على «مقولات نفطية» قوامها الكفر والمروق والاستبداد والتبعية للغرب والتعامل مع الأفكار والنظريات الوافدة. أما العنصر الثالث، وهو الأكثر أهمية وخطرا، فيتجلّى في تمديد الفضاء السلطوي تمديداً غير مسبوق، وتقليص الفضاء الشعبي _ المدني إلى حدود الإلغاء، ذلك أن الخطاب النفطي الجوهري، الذي ساوى بين المقدس والسلطة، رأى في الأحزاب السياسية والانتخابات والبرلمان والديمقراطية والإبداع الأدبي والفني كفراً صريحا، يحاكي «الغرب الكافر» ولا يستلهم الأصل الثابت القديم المفعم بـ«الإيمان». هذه العناصر الثلاثة، التي تشكل نصاً مستتراً يحايث النص المعلن في «مدن الملح»، هي التي وضعت رؤية تاريخية في عمل منيف بمعنى مزدوج: فإذا كان في اكتشاف النفط، الذي استقدم قوى غريبة وغربية لا ترحل، فعل تاريخي لا مراء فيه، فإن في آثار النفط، بعد هزيمة عام ١٩٦٧، فعلاً تاريخياً أشد خطرا، نقل المجتمع العربي من مفردات الحداثة الاجتماعية إلى إيديولوجيا ماضوية بطرة، تعالج الحاضر العربي المهزوم بماضٍ مخترع، حاجبة المعيش المشخص بطبقات بلاغية لا تنتهي.

لم يكن غريبا، وقد غدا النفط مجازاً موسّعا، أن يشخّص منيف الزمن العربي الجديد بشخصية روائية شاسعة، «صبحي المحملجي» جاءت إلى بلاد النفط من بلد لا نفط فيه. تمتد هذه الشخصية، في حيزّ الكتابة، من نهاية الجزء الأول إلى جزءين تاليين، وصولاً إلى الصفحات الأخيرة من الجزء الأخير، كأنها تسرد في مسارها مسار السلطة النفطية. فهي على مستوى المكان تمر بلبنان ومصر وسوريا وأوروبا وأمريكا والخليج، وهي على مستوى القيم تعطي تعاريف جديدة للتجارة والصدق والكذب والدين والأدب، وهي على مستوى

المهنة كثيرة الصفات: الطبيب، التاجر، الصيدلاني، الفيلسوف، ناصح الحاكم، رجل الإعلام ورجل الأمن وهي «المفتي»، الذي يضع الحدود بين المحللّ والمحرَّم. يتراءى التاريخ في «المجاز النفطي الموسّع» في اتجاهات ثلاثة على الأقل: تَحَقُّق «العروبة المهزومة»، بعد أن فات العرب تحقيق «عروبتهم المنتصرة»، التراجع المروّع لـ«المثقف الرسولي» أمام «كاتب» رسالته الوحيدة نشر التضليل وتكثير الامتياز الذاتي، انحطام القيم التي تحوّل «الربح» إلى مرجع للحقيقة. لهذا يحيل «المحملجي»، بالمعنى الروائي، على ذاته، فهو الشخصية الواضحة المحددة الشامية الأصول، التي مارست «مهنها» في بلاد النفط وخرجت بثروة هائلة، وهو المجاز المتعدد الأطراف الذي نقرأ فيه تحوّلات المجتمع العربي من الهزيمة إلى التداعي والانحطام. يظهر «الحكيم الشامي»، في مستوى منه، فرداً مستقلاً له عائلته وأفراحه وأحزانه، ويظهر، في مستوى آخر، وجوداً مختلف الأقاليم لا وجه له، ذلك أنه علاقة داخلية في تكوّن السلطة النفطية، بقدر ما أن الأخيرة علاقة داخلية فيه، فما كان قطرياً «تعرّب»، بعد أن داست سنابك «العروبة المهزومة» بقايا العروبة التي كانت تبحث عن الانتصار.

يتعيّن «المحملجي» علاقة داخلية في السلطة النفطية وتتعيّن الأخيرة علاقة داخلية فيه، فهي تحكي بدايته وصعوده وهو يحكي نهايتها المأساوية. ولعل هذه الرؤية، وهي فنية _ تاريخية في آن، هي التي فرضت على «الحكيم الشامي» أن يسهم في «إرشاد» السلطة النفطية وأن يعمل في جهازها الأمني وأن يقترح سياستها الإعلامية، وأن يهجس بوضع «سفر عظيم» عن فضائلها اللامتناهية. ولعل هذه الرؤية أيضا، وهي منطقية وتاريخية، بلغة أخرى، هي التي أملت على الشخصية _ المجاز أن توسّع أعمالها التجارية في سوريا ولبنان، وأن تستقدم «عقولا» من مصر، وأن تُنشئ «ولداً نجيبا» أمريكي الهوى وشرقي الإيمان. تترابط العلاقات جميعاً على المستويين المنطقي والتاريخي، من ناحية، وعلى مستوى التأويل ومستوى الرؤية، من ناحية ثانية. يظهر الوجه الأول في التحولات الاجتماعية العربية، التي تحتقب الهجرة واختلال المعايير وتنفيط الثقافة والسياسة والدين، ويستبين الوجه الثاني في المآل الأخير، حيث الشخصية _ المجاز متهدّمة متداعية مقوّضة، تتساقط وحيدة بلا ضجة ولا كبرياء. المآل المرتقب قائم في الرؤية الفنية، لأن جوهر النهاية ماثل في جوهر البداية، ولأن في البداية والنهاية عقم خادع المظهر، تذروه الرياح بيسر، بعد حين. في مسار الشخصية _ المجاز، ولقبها الضيق هو «المحملجي»، ما يؤوّل المسار العربي، وما يخبر عن تاريخ مأمول مضى وعن آخر ضنين التفاؤل. إذا كان نجيب محفوظ قد وضع في «أحمد عبدالجواد» _ بطل الثلاثة، عبث الزمن وسطوة الأقدار، فقد وضع عبدالرحمن منيف في «صبحي المحملجي» _ بطل مدن الملح _ عبث العرب بمصائرهم وسطوة التخلّف المستسلم، التي تجعل الزمن العربي يعيد إنتاج تخلّفه، الذي لا يكفّ عن التوالد.

صاغ منيف «التفاوت»، من وجهة نظر الإنسان المغلوب، معتمداً على ثنائية: الآلة والإنسان الأعزل، دون أن يقع في فتنة المنتصر

يتبدّى معنى التاريخ في شخصية «المحملجي»، مرآة ذاته ومرآة الزمن العربي، في اتجاهات متعددة: إعادة خلق المهنة الإنسانية (الطب) بما يصيرّها مدخلاً إلى الشر ويحررّها من طبيعتها الأولى الخيرّة ويُدرج فيها طبيعة شريرة منحطة... انحطاط الاستمرارية البيولوجية التي تعيّن «ابن الطبيب» عربياً صورياً يرى في الأرض العربية مصدراً للربح ويضع خبراته المهنية تحت تصرف أعداء العرب... الاتجاه الثالث وهو الأكثر أهمية: أسهم «المحملجي»، المخادع الكاذب الجاهل، إسهاماً كبيراً في توطيد السلطة الجديدة، مدللاً على أن صفات السلطة من صفاته وأن فراغها القيمي _ الأخلاقي انعكاس لفراغه اللامحدود... يتجلى الاتجاه الرابع في سرعة صعود «الفراغ السلطوي» وسرعة أفوله، كما لو كان كيانه «ملحا» يتداعى إن لامسته الأمطار ويتبدّد إنْ عبثت به الرياح... تأخذ هذه الاتجاهات معنى محدداً حين تفسيرها بمنظور العالم عند منيف: فإذا

كان تقدم التاريخ في منظور الروائي هو ارتقاء الأخلاق وتقدم القيم، فإن في ظهور السلطة النفطية ما يدلل على تراجع التاريخ إلى الوراء، لأن ممارساتها نقض للأخلاق واعتداء على القيم.

في الزمن العربي المخذول زمن تاريخي مختلف يلهو بالمخذول ويتقدم منتصرا. والزمن الآخر هو الزمن الأوربي، الذي يعرف الاكتشاف والتقنية، ويعرف أن احتكار العلم التطبيقي مدخل وحيد إلى احتكار الانتصار. وهذه التقنية المتطورة التي تقلب طبيعة عذراء وتروّع إنساناً أعزل هي التي جعلت منيف يضع في «مدن الملح» مشهداً لا ينسى عن الأشجار المتوجعة الصارخة المتضرعة التي تجتثها الآلات وترمي بها جانبا. تتكشّف الآلة امتداداً نوعياً هائلاً للجسد الإنساني تهيمن على الإنسان والطبيعة معا، كما لو كانت طبيعة أخرى سوّاها العقل المبدع وغزا بها إنساناً لا يزال يكتفي بأطرافه. غير أن الآلة، التي يراها الإنسان الأعزل مرآة لكل أرواح الأبالسة، تعلن في مهارتها اللامسبوقة عن «تفاوت الأجناس البشرية»، إذ الفعل والإدارة والقرار لـ«إنسان الآلة»، وإذ الخضوع المندهش لـ«الإنسان البدائي» المتدثّر بثقافة الأدعية. وإذا كانت «مدن الملح» قد عبرّت عن «التفاوت» في اللقاء التراجيدي بين الطبيعة العذراء المستسلمة وذلك الحديد القاطع القارض الهائل الصوت، فقد أعادت المتواليات الحكائية إنتاج التعبير في ثنائية ثابتة متعددة الوجوه: الفاعل والمتفرج، المرجع والمحاكي، الأعلى والأدنى، الذهني واليدوي، التابع والمتبوع...

صاغ عبدالرحمن منيف «التفاوت»، من وجهة نظر الإنسان المغلوب، معتمداً على ثنائية: الآلة والإنسان الأعزل، دون أن يقع في فتنة المنتصر، التي تجعل المغلوب يرى في الغالب مرجعاً له، ويرى إلى مستقبله في مستقبل «إنسان الآلة» الذي صادر مستقبله. ولهذا واجه منيف التاريخ التقني بتاريخ القيم، معلناً أن إبداع الآلة لا يعبر بالضرورة عن التقدم الإنساني، ذلك أن التقدم الجوهري قائم في القيم، التي تأمر بالمساواة والعدل وعدم الاعتداء على الآخرين. فلكل شعب تاريخ خاص به، مثلما أن لكل مجتمع ثقافة أنتجتها بيئته، دون أن يقاس الاختلاف بمعايير الأعلى والأدنى، طالما أن جوهر التقدم الإنساني قيمي أولا. ولهذا لا يكون الإنسان التقني متفوقاً على «ابن الصحراء»، بل أنه، وبالمعنى التاريخي، متخلف عنه، لأن «ابن الصحراء» يصرّف حياته مستقلاً ولا يعتدي على أحد.

يضيء التصور السابق، الذي ينقض الآلة بالقيم، معنى الشخصية _ الأحجية: «متعب الهذال»، الذي لا ينتصر ولا ينهزم ولا يحضر ولا يغيب، لأنه يحتقب في وجوده دلالتين: فهو تكثيف نوعي للقيم الإنسانية من ناحية، يقول بالتضامن والخصب والتجدد والتمرد والكرامة، وهو إحالة على تاريخي قيمي مصادر، يتطلّع إلى استئناف وجوده المستقل. يواجه منيف التصور الاستعماري للتاريخ، الذي يعطف القوة على الآلة والآلة القوية على الغزو، بتصور مغاير، ينقض الآلة بالجوهر الإنساني وينفي القوة العارية بمنظومة القيم السوية. وهو في تصوره هذا مشدود إلى فكرة التمين، التي تقبل بوحدة المجتمعات الإنسانية، دون أن تقبل بتماثل دروبها إلى التقدم. لذا يتحدث «هاملتون» عن ضرورة حوار البحر والصحراء، سعياً وراء التوازن الحكيم والأواصر الإنسانية المعتدلة، مختزلاً الاستعمار إلى وسائط جغرافية محايدة، كما لو كان من صالح الصحراء أن تعانق البحر ومن فضائل البحر التلطّف مع الصحراء ومعانقتها. على مبعدة عن قول استعماري متغطرس يلتبس بالتواضع الزائف، يأتي «متعب الهذال» بحكمة بسيطة ترى كل إنسان في أرضه وترفع السلاح في وجه الذي كسر القاعدة. منظومتان من القيم مختلفتان، ترى الأولى في المساواة مرجعا، وتنصّب الثانية القوة مرجعاً لكل المراجع. بيد أن عبدالرحمن لا يقول بالتمايز كي يظهر فقط الفرق الموضوعي بين وجهة نظر إنسان الأطراف وإنسان «المركزية الأوربية»، بل يقول به أيضاً ليفتح أمام المغلوبين أفقاً ويمدّهم بتفاؤل ضروري، فاعتناق الأمل ضروري لهؤلاء الذين لا أمل لهم. إن القول بتمايز الغالب عن المغلوب إشارة أولى إلى وضع إنساني شاذ، بقدر ما هو إشارة إلى وضع

إنساني قادم يهزم الشاذ ويستعيد السوي.

أخذت «مدن الملح»، وهي تتأمل تاريخاً كونياً يهزم التقني فيه القيمي، بوجهة نظر «إنسان الجنوب». فقد كتب «الشمال» المنتصر روايته الذاتية وكتب فيها أيضاً رواية الطرف الذي هزمه، مبرهناً أن المنتصر يكتب سيرة الغالب والمغلوب كما يشاء. وجاء منيف ليحرّر تاريخ المغلوب من أسر كتابة المنتصر، سارداً حكاية الاستعمار وتقنياته السلطوية، التي تساوي النهب بالقدرة، وتقسم الأجناس البشرية إلى مراتب. تسرد «مدن الملح» حكاية المغلوب وتواجه الكتابة المنتصرة بكتابة أخرى، محدّثة عن تعددية ثقافية وعن تعدد إنساني في الرؤى والتصورات والاختيارات. بهذا المعنى تنطوي «مدن الملح» على روايتين: رواية أولى تواجه الرواية السلطوية بمنظور آخر، كتبه راو نزيه نيابة عن الذين لا يحسنون الكتابة، ورواية ثانية تواجه «رواية الشمال» بـ«منظور جنوبي» يندد باحتكار الكتابة وتقنين وجهات النظر.

بدأ عبدالرحمن منيف من الإنسان العربي المقيّد وقرأ محنته في طبيعة السلطة المستبدة. وحين أثاره عنف المستبد وعسفه عاد إلى الوراء قليلا، مستجيراً بالمعرفة التاريخية والرؤى البصيرة، إلى أن وقع على ثنائية «التخلف والاستبداد» في موقع تاريخي حديث عنوانه: النفط والاستعمار. صاغ الروائي الراحل سيرة السلطة النفطية الموسعة من وجهة نظر غير سلطوية، فأعطى المغلوبين والمهمشين والـلاممثلين مكاناً واسعا، وأفرد موقعاً للترقب والانتظار والأمل. ولهذا فإن «مدن الملح» تنطوي على تاريخين: تاريخ سلطوي صريح مليء بالنقاط العمياء، وتاريخ شعبي مضمر ومرغوب، قد يأتي وقد لا يأتي، دون أن يغيب. وعن هذا الوضع، الذي يحتمل التحقق وعدم التحقق، انبثقت شخصيات متكاثرة متوالدة، اختزل وجودها إلى أسمائها، إذ في الاسم ما يحترم المسمّى، وإذ في غياب الملامح ما يعرب عن «مستقبل قيمي» هو احتمال لا أكثر. تعلن الشخصيات المتناسلة عن جمالية القيم ونسبيتها: فهي جميلة لأنها تحيل على صحراء نقية مسكونة بالبراءة، وهي نسبية الجمال لأنها ظلت رهينة زمن طبيعي معطوب، يقصر، رغم جماليته، عن مواجهة الزمن التقني الذي يساوي بين القيم والانتصار.

٤ - ذاكرة التاريخ أو التاريخ كذاكرة أخرى:

قال «بوركهارد» ذات مرة: «إن التاريخ ما تحكم حقبة أنه جدير بأن يحتفظ به من حقبة أخرى»(٦). يشير القول إلى التحوّل الذي لا يكون التاريخ إلا به، فالراكد لا يحتاج التاريخ ولا يحتاج الأخير إليه، ويشير أيضاً إلى أحداث متناظرة تتوزع على حقب تاريخية متعددة. تأمل منيف مصير «العراق» الذاهب إلى الغرق وارتد من حقبة إلى أخرى، متأملاً المأساوي المشترك في نهاية القرن العشرين ومطامع القرن التاسع عشر. وترجم هذا التأمل، الذي لا مسرة فيه، في رواية «أرض السواد»، الممتدة على ثلاثة أجزاء في ألف وخمسمائة صفحة تقريبا.

تحدثت «أرض السواد» عن تراجيديا العقل التحديثي في بلد متخلّف

وضع منيف في روايته هذه «تاريخ المهزومين»، الذي إن لم تحرسه الذاكرة سقط في النسيان وانفتح على هزيمة مفتوحة. ساءلت «أرض السواد» فترة محددة من تاريخ العراق الحديث، حدودها الربع الأول من القرن التاسع عشر، وما يزيد عليه قليلا. وهي في خيارها، المحدد المكان والزمان والشخصيات، تتكئ على الوثيقة التاريخية، وتعطيها كتابة أخرى وتأويلاً مختلفا. لكنها، وهي تحوّل الوثائق المتعددة إلى رواية، تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية. فلا تكون الرواية تاريخية إلا حين لا تكون رواية على الإطلاق، ذلك أن الرواية، مهما كان لونها، تبدأ من الإنسان لا من غيره. توجّه منيف إلى قارئه واضحا، راجعاً به إلى الماضي وإلى مكان لا يخطئه أحد، له أنهاره وأقاليمه ومعتقداته وعاداته... تضيء الرواية موضوعها زمنياً حين تومئ إلى «نابليون» وهو يهرب من جزيرته ويعود إلى جزيرة أخرى لن يهرب منها أبدا. وإضافة إلى الإمبراطور الفرنسي المخلوع الذي استقر في منفاه عام ١٨١٥، تأتي أصداء محمد علي العالية، التي توقظ في ذاكرة موظف عثماني في بغداد، جورجي الأصل اسمه «داود»، أحلاماً كثيرة.

إذا كان عبدالرحمن قد وزّع الزمن الكوني اللامتجانس في «مدن الملح» على «متعب الهذال» الذي استجار بصحراء أجارته، وعلى «هاملتون» المشغول باكتشاف ما تبطنه الأرض لا بما يسعى فوقها، فإنه يوزع الزمن في «أرض السواد» على «داود باشا» الموظف العثماني الذي وليَّ أمور بغداد بين ١٨١٦ – ١٨٣٢، وعلى القنصل الإنجليزي «ريتش»، الذي عمل على «اكتشاف» ما يرقد تحت الأرض وما يجري فوقها. والنزال بين الطرفين، وهو قوام التراجيديا التاريخية، ضروري، ومآل النزال واضح، فالوسائل التي يأخذ بها القنصل أكثر ملائمة وموافقة وفاعلية من تلك التي يأخذ بها الموظف العثماني. فقد حمل «داود» طموحه معزولاً ومنعزلا، بعد أن فتنته شخصية نابليون وأعجب بمنجزات محمد علي باشا، أي أنه أخذ بنموذج جديد من خارج بيئته، على خلاف القنصل الذي ينحدر من نسق من القناصل أُحسنت هندسته وأُتقن تعليمه. لهذا يحمل الموظف العثماني طموحاً مفردا، كلما تقدم أثقلت حركته حاشية بليدة، فإن أحسن التقدم اصطدم بجماعات متنافرة لم تصبح بعد مجتمعا. على خلاف ذلك يأتي الموظف الإنجليزي مرتاحا، فقد أتقن اللغة العربية، كي لا يحتاج إلى وسيط، وانتسب إلى علم جليل هو «علم الآثار»، الذي يمكِّن «الحضارات الحديثة» من اكتشاف «الحضارات البائدة». ينتصر الإنجليزي بالنسق الذي ينتمي إليه، سواء كان قنصلاً لامعاً أو قليل اللمعان، وينهزم الموظف العثماني بنسقه أيضا، سواء كان موظفاً بليداً أو تصادت في مخيلته أطياف نابليون ومحمد علي باشا. والفرق بين الطرفين يتجلى، إشاريا، بالطفلة الجميلة المعوّقة، التي حاول والدها «داود» علاجها بكل الوسائل دون أن يفلح، حالها كحال والدها، الذي كُتبت عليه الهزيمة منذ البداية، لأنه حاول مشروعاً تحديثياً في مجتمع تقليدي، متكئ على أدوات سلطوية صدئة ونخرة.

يقدم ريتش، ممثّل الإمبراطورية البريطانية، ذاته بأشكال متصاعدة متلاحقة، تقنع «الإنسان العثماني» بضرورة الخنوع والامتثال، وتخبره أنه مهزوم إن قبل وإنه أشد هزيمة إن رفض وتمرد. لذا يعرض أولاً مهارته الذاتية، فهو «عالم الآثار» وهو «الغربي» الذي يتكلم العربية والتركية والفارسية. يلي «العرض اللغوي» عرضٌ أكثر غرابة، يتضمن العربة القنصلية والطواويس الملونة والفيلة الهائلة الأقرب إلى «الجبال المتحركة». لكن جوهر العرض الحقيقي هو «قطع الأسطول البريطاني التي شاركت في هزيمة نابليون»، والتي بإمكانها أن تُلحق هزيمة ساحقة بـ«الموظف العثماني» الذي يهجس بسلطة حديثة. إن مأساة الأخيرة مزدوجة: فهو يواجه زمناً أوروبياً متفوقا، وهو يعتمد على جهاز متداع ومجتمع فقير أدمن «ثقافة الأدعية». وهذان العنصران يجعلان من «داود باشا» بطلاً تراجيديا، يتدثّر بعزلته ويذهب إلى مآله المشبع بالإخفاق والخيبة. ولذلك يكتب عبدالرحمن، في الجزء الثالث، صفحات بالغة الجمال عن فيضان عنيف لا تمكن مجابهته، يستنفذ طاقة الشعب القليلة، ويعلن عن قدوم فيضان أشد خطرا، قوامه الأوامر الإنجليزية الظالمة المحصنة بالمدافع الحديثة.

تحدثت «أرض السواد» عن تراجيديا العقل التحديثي في بلد متخلّف، وسردت أولاً وجوهاً من ذلك النزال القديم بين الغرب المنتصر والشرق المهزوم، الذي يفرض على المنتصر أن يؤبّد هزيمة المهزوم، كما لو كانت ديمومة انتصار طرف لا تستوي إلا بديمومة هزيمة الطرف الآخر. ليس غريبا، إذن، أن تكون «أرض السواد» رواية _ ذاكرة ورواية من أجل الذاكرة ورواية تاريخية في آن: رواية تاريخية هي لا بسبب موضوعها الذي يقع في ماضٍ ذهب، بل لأنها تتأمل سياقات تاريخية متعددة، متوسلة فعلاً استعمارياً لا يتغير، يرى ديمومة تفوق «المركز» في ديمومة هزيمة «الأطراف». وهي رواية _ ذاكرة، لأنها تضع القارئ أمام السلطة التي تمكر بـ«ابن الشعب الطيب»، وقد جسّده منيف في شخصية «بدري»، الذي تمثل فنياً في «رواية في رواية»، كما قال المؤلف، وأمام حاشية السلطة التي تمكر بالسلطة، وأمام «القنصل الأجنبي» الذي يمكر بالجميع. بهذا المعنى، فإن منيف يرهّن الذاكرة، ويؤكد أن التاريخ ذاكرة أخرى، وأن الرواية تعيد كتابة التاريخ كي تصبح ذاكرة شعبية أخرى.

فإذا كان التاريخ ذاكرة أخرى، يعبث المنتصر بسطورها ويشوّه المتسلط المهزوم سطورها ثانية، فإن الرواية، من حيث هي منظور ينصر المقموعين ويندّد بنقائضهم، هي التي تشتق من التاريخ ذاكرة شعبية صحيحة، ترى إلى مستقبل لا مكر فيه ولا اغتراب. انشغل عبدالرحمن منيف، الذي روّعه التداعي العربي بعد الاحتلال الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢، بتأمل «الذاكرة الوطنية»، مقارناً بين الأمس واليوم، وناقداً الموجود بما هو واجب الوجود. وكان في ذلك يكتب عن المهمشين والمحرومين والمغبونين واللاممثلين، بلغة إدوارد سعيد، مساوياً بين انتصار الاستعمار وانتصار «الذاكرة السلطوية».

٥- التاريخ والتقنية الحكائية:

أنهى عبدالرحمن روايته «النهايات» بحكايات عن طبائع الحيوانات، تحيل على موروث عربي، احتقب كتباً كثيرة أكثرها شهرة كتاب الجاحظ: «الحيوان»، مثلما أنه أدرج في «مدن الملح» حكايات عن السلطة والحاكم، مستمدة بدورها من كتب عربية قديمة. وواقع الأمر أن منيف، الذي انتقل من «السياسة» إلى سياسة الأدب، كتب حراً ما شاء أن يكتب، مكتفياً بثقافة عربية واسعة، دون أن يهجس بمحاكاة «الرواية الأخرى»، أو أن يرى في الإبداع الأوروبي نموذجاً له. ويعطي عمله الكبير «مدن الملح»، كما روايته «أرض السواد»، مجالاً واسعاً لتأمل تقنيته الفنية، التي يستظهر فيها موروثاً ثقافياً عربيا، والتي تعمّل أيضاً على إدراج هذا الموروث في البنية الروائية، دون تعمل أو تكلّف.

اتخذ منيف من الحكاية خلية فنية أولى وأقام روايته على متواليات حكائية، تتوزع على المكان والمواضيع والبشر، إذ لكل موضوع حكايته، وإذ مجموع المواضيع جملة من الحكايات المتلاحقة. تلعب الحكاية، وهي موروث عربي بامتياز، ثلاث وظائف: فهي موقع توليدي مفتوح كل حكاية فيه تفضي إلى حكاية لاحقة، كما لو كان في الحكاية ما يعبرّ عن النماء والتطور والتشجر، وهي فعل يندفع زمنياً إلى المستقبل ويرى مآله وتحققه في المستقبل لا في الماضي، وهي حوار مع جمهور الحكاية الذي يأتلف مع العقل الشفهي أكثر مما يُقبل على العقل الكتابي. وقد يقال إن في كتابة منيف تقنية شهيرة هي: «حكاية في حكاية»، التي يرى فيها البعض خصوصية عربية. غير أن هذا الكلام لا يحمل كثيراً من المعنى، فحكاية منيف تشتق من حكاية الجمهور، لأن الروائي لم يفصل أبداً بين «قوة الحكاية» و«قوة الجمهور»، ولم يتخلَّ أبداً عن شعاره المستمر عن «الهنا والآن». ولهذا لم يذهب منيف إلى التراث، بالمعني الشكلاني، بل حمل التراث إلى الراهن وأدرجه في بنية كتابية حداثية هي: الرواية.

ومع أن ما كتبه منيف يحتمل اجتهادات كثيرة، تتحدث عن التصور السياسي للأدب والتصور الأدبي للسياسة والتحريض والتعويض، فإن الجوهري في هذا كله هو: الذاكرة التي تواجه الموت، حيث الكتابة ذاكرة وفعل مادي يواجه الموت ويغالب النسيان. ما العلاقة بين الكتابة والذاكرة، وما دور الذاكرة المكتوبة في التاريخ؟ يستيقظ مرة أخرى سؤال عبدالرحمن القديم عن الفرد المغترب الذي أرهقته السلطة، والذي عليه أن يبتكر أكثر من ذاكرة ليصبح حرا، وأن يقارن بين حقبة تاريخية وأخرى، قبل أن يطرح سؤالاً...

واجه عبدالرحمن الذاكرة العربية الراهنة بتاريخ قريب، محرضاً القارئ على قراءة حاضره في ماضيه، وعلى اقتفاء الآثار الواصلة بين زمنيين مستمرين إلى تخوم التجانس. غير أنه، وفي مستوى آخر، واجه الحكاية العربية بالرواية، مبرهناً أن الحكاية القديمة «تَتَرَهن» حين تُدرج في منظور للعالم جديد. تفسّر المعرفة الحديثة ما سبقها ويزهر القديم إنْ عولج بوسائل حديثة، على خلاف الحديث الذي يمتثل إلى إرادة الماضي ويموت.

إشارات:

١- النهايات: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العاشرة، ١٩٩٩.

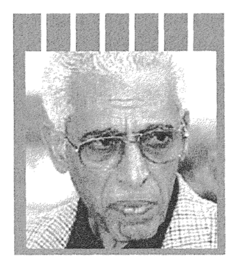
٢- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٤. (انظر الفصل الخاص بعبدالرحمن منيف ص: ٢١١- ٢٨٧).

٣- حين تركنا الجسر: المركز الثقافي العربي _ المؤسسة العربية، الطبعة السابعة، ١٩٩٩.

٤- مدن الملح: المؤسسة العربية، ١٩٨٥.

٥- كارل بي. شورسكه: فيينا أواخر القرن التاسع عشر، دمشق ١٩٩٩، ص:١٢.

٦- عبدالرحمن منيف: أرض السواد، المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.



موضوعات نظرية لحوار تأويلي مقارن بين «أرض السواد» و «مدن الملح»

عبدالرزاق عيد *

كما داهمت «مدن الملح» فضاء الرواية العربية في الثمانينيات بكل ثقة لا تقلقها كل فوارانات البحث عن الشكل الذي كان يوازي ويناظره في حقل الدراسات النظري الفكرية والمعرفية هاجس البحث عن الهوية (فورة الدراسات التراثية)، والذي كان يناظره في الشعر البحث عن الجوانية الصوفية للأنا الفردي والجماعي، كل هذه التيارات كانت تبحث عن التغاير بالتوازي مع مشروع انبعاث البحث عن الهوية الإسلامية الذي راح يجد صداه بل وأثره في سائر الحيزات المشار إليها، فكان التغاير وهو يغلف نوعا من التحايث الذي يتراسل داخليا مع نكوص روحي كان يبحث عن تكيفاته مع حالة التقهقر باتجاه وعي قروسطي، كان تمثله ثقافة الإسلام النفطي الذي راح ينشر دشداشاته البيضاء في كل المدن العربية، تعبيرا عن احتلال آخر المساحات الرمزية، وهي ساحة اللباس التي هي أكثر الساحات بطئا في الاستجابة إلى التغيرات ككل أنواع الطراز، سيما إذا كان باتجاه العودة إلى نماذج الماضي.

* ناقد من سوريا

في هذا الفضاء، الذي يتشرعن فيه التأخر في كل حيزات المجتمع والثقافة، تحت وهم البحث عن الهوية، داهمت «مدن الملح» الثقافة العربية، للكشف عن الوهم الأصلي الذي يتولد منه نموذج الهوية الأصلي، وذلك بالحفر الأركيولوجي المجازي جماليا تحت طبقات الغيوم التي ساقت لنا أمطار حقبة النفط اقتصاديا، سياسيا ثقافيا، حضاريا، ليتكشف النموذج في معماره الأصلي، بأنه ليس سوى تمثال من ملح كما كان بالأمس تمثالا من تمر.

إذ فكما داهمت «مدن الملح» الثمانينيات، زمن استقرار وهيمنة عرش النفط، تداهمنا «أرض السواد» في أواخر التسعينيات، حاملة تحديها الحضاري والثقافي والقومي بأن العراق لن يموت، رغم أن العالم الغربي وحكام العالم العربي، يريدون له الدفن حيا، أرض السواد هذه، التي صنع الرب من طينها البشر، والتي طالما سقيت بالدماء منذ سومر وأكاد وبابل، وطالما دمرت كقطع الخزف المهشمة، كما يصف أحد الشعراء إحدى غزوات الغرباء لـ«اور» حيث هدمت الأسوار وناح الناس، وفي الشوارع، حيث أقاموا الأعياد، نثرت أجسادهم وتراكمت أكوام القتلى... ايه أنانا، إن «اور» قد خربت وأهلوها قد شتتوا. لكن هذه المدينة عندما ستنهض، فإنها سترتدي النور وتحني رؤوس المتكبرين وما أن تشع عظمتها الرهيبة حتى يرتمي المسيء والشرير في أصقاع الأرض حسب نشيد نرجال، ووفق ما يستهل عبد الرحمن منيف ملحمته الجديدة (أرض السواد).

فطينة هذه الأرض، عجينتها، خمائرها الأولى التي شكلت إنسان الرافدين، تلفظ كل جسم غريب عنها، ولا تعترف إلا بنقاوتها الأولى التي منها اليد صنعت الإنسان الأول.

كل ذلك يعيد عبد الرحمن منيف خلقه الروائي دون ضجيج أو ادعاء حول الأساليب، والتقنيات، ووسائل البناء، فالرجل قادر على استخدامها جميعا دون أن يُدلّ على القارئ بمهاراته الأسلوبية التي تتنوع كلاميا بتنوع الشخوص المتكاثرين بلا حدود، كما الحياة، والتي يندر أن عرفت الرواية العربية أعدادا من البشر يتحشدون في رواية أكثر من ملحمتيه المذكورتين (مدن الملح –أرض السواد).

بهذا تتنوع اللغات، واللهجات، والأساليب، والأصوات، كل لها سماتها، وقسماتها، وسيادتها، وحقوق الحضور والغياب، بذلك تحقق الكتابة الحرية بوصفها هدفا إنسانيا، وبمثابتها فعلا سرديا يتحقق في قاع النص، فتخلق عالما يتساوى فيه الجميع بحقوقهم في الكلام من (داود باشا الوالي) إلى حسون (الطيب المغفل، العاهرة والفاضلة، عوالم الفوق وعوالم التحت) فتدمر علاقات التراتب (الهرارشية) بالمعنى البنائي والمعنى الدلالي، على مستوى محفل السرد في نسقه الداخلي، أو على مستوى محفل الأدب في وظيفته التواصلية مع المتلقي المشارك في صنع الحدث، وهو يقرأه، فالكل منخرط في عالم كرنفالي مفتوح، ومكشوف على الخارج والداخل، على عالم الشعور واللاشعور، عالم الوعي واللاوعي، عالم الواقع وما بعد الواقع، عالم المركز المتكور على ذاته وعالم الأطراف المهمشة، واذا كانت هذه الكرنفالية تتشح بالسواد، سواد الأرض وسواد الدم، وسواد الزمن، لكن دائما هناك ثمة فرص ومساحات واسعة للفرح والبهجة، بل والمرح والسخرية السوداء والبيضاء.

وسط هذا الفضاء المهرجاني، الذي يصعب تقصي كل جوانبه، كان هذا الحوار المفترض مع عبد الرحمن منيف الذي يمكن للمتلقي: القارئ والباحث أن يحل محل الراحل في هذه المناقشة المنصبة اساسا على ثلاثيته «أرض السواد»، بادئين بالجزئيات، طامحين عبرها لبلوغ الكليات.

- لماذا عنوان «أرض السواد»؟ :

إن السؤال عن العنوان يحتل أهميته خاصة بالنسبة لروايات منيف، وذلك لأن كل عناوين هذه الروايات ذات وظيفة مجازية «حين تركنا الجسر، شرق المتوسط، النهايات، سباق المسافات الطويلة، الأشجار واغتيال مرزوق، مدن الملح، بتفرع عناوينها الخمسة... الخ» بل وحتى في الكتابات التي يفترض أنها غير تخييلية، بل ويفترض أنها تحيل في وظيفتها الأسلوبية إلى الوظيفة الإشارية الإخبارية، فإنها تنطوي على وظيفة أدبية تعبيرية على مستوى النص وعلى مستوى العنوان، فهو يكتب ذكرياته مع صديقه الباهي تحت عنوان «عروة الزمان الباهي»، ويكتب مقالات ودراسات يرتقي العديد منها إلى مستوى البحث، مع ذلك يختار لها عنوان «لوعة الغياب» لكون كل الذين تم الحديث عن أعمالهم في هذا الكتاب غدو في ذمة غياب الموت.

دلالة استخدام المجاز في اختيار العنوان :

- هل أرض السواد تشير خبريا إلى التسمية المتداولة في كتب

التراث، إذ التسمية ذاتها تنطوي على دلالة الخصب، ولهذا قال أحد أقرباء عثمان وهو محاصر «السواد بستان قريش» هل كان لهذه الجملة الشهيرة تأثير إيحائي في اختيار الاسم، بالإضافة إلى أن المتداول تاريخيا أيضا اسم «ما بين الرافدين» ومن الواضح أن هذه التسمية جغرافية لا تعطي إشعاعا مجازيا، وإن أعطت إيحاء بالعراقة الحضارية، أم أن الاختيار التزم «الميثاق المرجعي» ليؤسس عليه «حزمه الدلالة»، على اعتبار أن علاقة التطابق بين المستويين يضفي بعدا دلاليا جديدا، بتعبير آخر، إن اختيار الاسم التراثي ينطوي على المجاز في ذاته، ومن ثم فإن اختياره من بين أسماء أخر تنتمي إلى «الميثاق المرجعي» ذاته، تومئ إلى دلالة تم الإيحاء بها مرة واحدة بشكل مباشر وذلك في الجزء الثاني ص ٣٣١ – عندما يقف «قدوري بحزم، لكن بمحبة كبيرة، في وجه السواد، وفي وجه الحزن أيضا».

فهل أرض السواد هي أرض الخصب، أم أرض الحزن المرواة بالدمع، أم أرض الحرب التي رويت بالدماء كما تروي الرواية فصول هذه الحروب، أم أنها أرض السواد الأعظم من البشر الذين يرفضون الذل و المهانة، فكان الثمن هذه السوادات التي تشيع كل هذه الظلمات المشار إليها؟

– صدرت الرواية في ثلاثة أجزاء، لكن المتلقي لا يستطيع فهم هذا التقسيم إلى هذه الوحدات السردية الكبرى، إلا عبر متوالية الزمن السياسي، حيث ينتهي الجزء الأول بنقل(الآغا) إلى الشمال من قبل الوالي (داود) تحسبا لخطره، والجزء الثاني ينتهي بإعدام داود لقائد جيشه (الآغا)، والجزء الثالث يختتم الرواية بمغادرة الإنجليز بغداد، وعلى هذا فقد كانت الحركة السردية محكومة بخط الزمن النهري، والذي يسير وفق متوالية تاريخ السلطة، على عكس مدن الملح التي يتكسر فيها الزمن بين زمن المجتمع وزمن السلطة، فماهي قابليات هذا الاستقراء؟

– قهوة الشط تحتل رأس المثلث في توزع حيزات المكان مع السراي والباليوز (القنصلية) تلك هي العناصر الركنية المكونة لفضاء الرواية مكانيا، وجغرافيا بالمرجع الواقعي، أي هي الفضاء الدلالي الذي يومئ إلى المجتمع، البشر، الناس العاديين، لكنها مع ذلك لم تدخل فضاء الرواية كحضور عاملي وفاعل من خلال شخوصها إلا بعد حوالي ثلث الرواية بعد الصفحة ٤١٢ وهي لم تطل من قبل إلا في إ طار الملفوظ السردي لشاغلي حيز القصر، مما يدفع إلى التساؤل لماذا ينتهي الجزء الأول بنقل (الآغا) ولم ينته بدخول سيفو إحدى الشخصيات الرئيسية التي تمنح قهوة الشط بعدها الدلالي؟ حيث يمكن أن يبدأ الجزء الثاني بعالم قهوة الشط بوصفها التكثيف المجازي الدال على المجتمع بتنوع وتعدد شرائحه؟

عالم الفوق / عالم التحت :

– (مدن الملح) بدأت من عالم التحت (التيه)، وادي العيون، موران حران، حيث يلتمس أثر الحدث النفطي على حياة البشر العاديين، وكيف يعيد النفط تشكيل حياة الناس، ومن ثم لاحقا تشكيل السلطة.

لكن منيف في (أرض السواد) يبدأ من عالم الفوق، من عالم السلطة، إذ راح في كل وحدة سردية (فصل روائي) يضع لبنة في بناء دولة «داود» باشا، ولكن يتضح لاحقا أن بناء الدولة لم يترك تأثيرا في حياة الناس، كما حدث في «مدن الملح» من حيث أثر النفط، والسلطة، فظل الناس في «مقهى الشط» يعيشون حياتهم بمعزل عن حياة (السراي) أو حياة (الباليوز)، أي ليس هناك تواصل مباشر، إلا ما يتردد على لسان الشخصيات هنا وهناك، والحدث الوحيد الذي يشكل جسر اتصال هو «مقتل بدري».

هل المسألة مجرد اختيار تقني، بين الروايتين، أم أن هناك دلالة ضاغطة وراء هذا الخيار أو ذاك؟

– السؤال،الموضوع السابق يقودنا، إلى تحري الدلالة السوسيو–ثقافية لهذا الشكل الروئي أو ذاك في كلتا الروايتين لإستكناه مغزى أن تكون بدوة صياغة صورة السلطة في «أرض السواد» إنما يعود لما للسلطة الغاشمة من تاريخ عميق الجذور وراسخ في حياة هذه المنطقة الزراعية العريقة، في حين أن مجتمع الجزيرة في(مدن الملح) بقي مجتمعا صحراويا بدويا مفتتا إلى قبائل وعشائر ولم يعرف السلطة المركزية إلا مع توحيد عبد العزيز للجزء الأكبر من الجزيرة في الحدود التي سمح له بها الإنجليز !

– إذا كان البدو هم المادة البشرية التي – من خلال عجينتها الصحراوية – تم بناء دولة «مدن الملح» فانهم في «أرض السواد» يشكلون الخطر الرئيسي على دولة «أرض السواد» أية مفارقات دلالية يتطلع النص إلى إثارتها؟

هل هو الكشف عن الهوة الحضارية الفاصلة بين مجتمعين، مجتمع كانت البداوة منذ قرنين هي الخطر الرئيسي على

المجتمع الحضري (المديني) العراقي (أرض السواد)، بينما يتم اليوم تسييد البداوة على مصائر المجتمع العربي بدعم أرقى ما توصلت له الثورة التكنولوجية في ظل العولمة الأمريكية؟ أم هو الكشف عن مفارقة أن التطور الطبيعي للتناقض في مطلع القرن التاسع، كان بين بناء الدولة المدنية الحديثة من جهة، والغزوات البدوية للمدنية بهدف السلب والنهب، أي أن الانقسام والصراع الذي كان يهدد الوحدة الوطنية عبر الرعاية والدعم الإنكليزي في تلك الحقبة، كان اكثر تطورا واستجابة للشرط التاريخي، من صورة الانقسامات الراهنة (شيعة – أكراد – سنة) التي ترعاها وتحميها المظلة الأمريكية، في حين كان التناقض بين المدينة والبداوة يشكل فحوى الرواية –المجتمع، حيث كان المجتمع يخوض معركة تحرره من تاريخ بداوته في سبيل تأسيس مجتمع الدولة الحديث والمستقل في ذلك الزمن الذي تستحضره الرواية؟

التأويل السياسي :

– يشتق من المفارقات السابقة المفارقة الأكبر، التي تنهض أيضا على العلاقة القائمة بين زمن النص وزمن القارئ، ومن ثم ما يراكمه النص عبر محور تعاقبية الزمن بهدف الإفضاء الدلالي من خلال فاعلية مستوى محور التزامن التركيبي المنتج للمحايثة بين زمن الحدث الماضي، وزمن المتلقي فيكون التأويل جانحا – دائما في روايات منيف – باتجاه السياسة، والسياسة في مجتمعات ما قبل الرأسمالية هي المعادل الموضوعي الأكثر كثافة لحياة المجتمعات الإقتصادية والاجتماعية والثقافية، حيث تتوثن السلطة ليكون كل ما يخارجها ثمرة حضورها الكلي الخارق.

تأسيسا على ما سبق، وما دمنا في حقل التأويل السياسي نجد أنفسنا مدفوعين للسؤال حول خاتمة الرواية، كيف نقرأ دلالة الانتصار الذي يتحقق ضد الإنجليز، ويتم انسحابهم، وسط علاقة عضوية بين المحكوم والحاكم، يستنفر لها المجتمع الأهلي كل قواه، فينكسر الحاجز بين «قهوة الشط» و «السراي».

إن زمن القراءة لا يتيح للمتلقي أن ينخرط في الحدث الروائي البهيج، فالمتلقي مفعم بمشاعر الهزيمة والانكسار والذل، فمن أين هذا الانتصار الذي تحققه «أرض السواد» وهي (العراق) التي تقدم – في زمن القراءة – بوصفها عبرة لمن اعتبر ومن لا يعتبر في العالم، وهي عبرة لم يعرفها الماضي ولا الحاضر، حيث الأخ البدوي (الإعرابي) الأشد كفرا ونفاقا، هو اليوم الأشد بأسا ونفوذا، فقد انتقم لسلسة هزائمه المدنية المتوالية.

وعلى هذا فإن عملية التراسل التأويلي بين فعل الانتصار في الماضي، لا يمكن أن يجد مغزاه التأويلي والدلالي إلا بالإحالة إلى الممكن والمحتمل، أي أن «أرض السواد» قادرة على النهوض وارتداء النور وإشعاع العظمة حسب نشيد نرجال وذلك بالإستناد إلى التاريخ العريق لهذه الأرض التي تشكل ذاكرة التاريخ البشري، فهي بكل ما تعرضت له عبر تاريخها الطويل من حروب وويلات وكوارث – خاصة الفيضانات التي يتوقف عندها النص طويلا – لابد قادرة على الوقوف من جديد، ومن ثم النهوض، ولأن العدو اليوم يعرف هذه الحقيقة فهو يوظف كل طاقاته العسكرية والسياسية لتطويع هذه المنطقة التي ظلت تتناسل من طينة المقاومة والتمرد التي صنعت منها، والصمود الذي يبديه الشعب العراقي اليوم قمين بأن يهزم الأمريكان القوة العظمى اليوم، كما هزم الإنجليز القوة العظمى بالأمس، وبذلك هل نستطيع القول أن الرواية كانت بمثابة تحية تقدير وتضامن مع الشعب العراقي ودعوة إلى الصمود من خلال دعوة الحاكم أن يعود إلى شعبه كما فعل داود في مواجهة الإنكليز وكأنه استشعار لعار الهزيمة الشاملة التي قاد النظام –اليوم– شعبه إليها دون أن يسمع صوت (منيف) وكل أصوات التضامن المحبة التي كانت تنذره بالكارثة إذا لم يعد للمصالحة مع شعبه ليحقق صموده بمجتمعه؟

أم أن التجربة المصورة في أمثولة علاقة المجتمع الأهلي بحاكمه، المتمثلة بالمصلح «داود»، يمكن إن تم إعادة إنتاجها اليوم، بصورة الوحدة الوطنية العضوية بين الشعب والحاكم، كما كانت عليه في تلك اللحظة التاريخية من عمر العراق، قمينة بإلحاق الهزيمة بالأمريكان–(عبر وحدة الدولة والمجتمع)– كما هزم الإنجليز وهم في ذروة نشوتهم بأنهم الدولة القطب الواحد بعد إلحاقهم الهزيمة بنابليون.

هل يمكن اعتبار هذا التأويل هو رسالة الخطاب الروائي لرواية «أرض السواد»؟

– لابد من التنويه في هذا السياق إلى إحدى الاشكالات النظرية التي توجه سؤال البحث عن الهوية، وتؤطر هيكليته في صورة الغرب الذي كان يحارب هوية الأمة وذاتيتها الحضارية الأصيلة، عبر دعم مشاريع التحديث، كما يذهب

بالأمس دعاة السلفية، وكما يتهوس اليوم حكام الترثنة المحدثة، دعاة شرعنة الفوات الحضاري وتحديث التأخر، بينما يتبدى من خلال إعادة كتابة التاريخ روائيا، فنيا، في أرض السواد، تعري هذه الدعاوى، من خلال موقف الإنجليز المعادي لـ«داود» المصلح التحديثي، وتآمر الباليوز ضده، عبر تحريض وتأليب القوى المناهضة، حتى وصلت للتهديد بالسلاح الذي استخدمته فعليا بالتعاون مع كل إمبرياليات عصرها ضد تجربة تحديث تجربة محمد علي «الوحيد في الشرق الذي كان يحمل على كتفيه رأسا، وذلك لصالح الطربوش العثماني الفارغ» وفق التعبير المجازي لماركس، والرواية تشير في أكثر من موقع من مواقع السرد إلى إعجاب داود بمحمد علي و طموحه لمحاكاة تجربته، وهذا يعني أن هناك غائية منسربة في ثنايا السرد، تومئ وتوحي بوحدة الطموح النهوضي التحديثي لدى الاثنين، ووحدة الموقف الإنكليزي ضد خروج الاثنين من دائرة التقليد، والنقل، ومحاكاة السلف بل حتى الوقوف مع السلطنة المتخلفة ضد محاولات خروج هؤلاء الولاة التحديثيين عليها، لأن دولة يحكمها عقل السلف والتقاليد الدينية، هي الدولة النموذجية، التي يريدها المركز الإمبريالي، لكي لا تملك الشرط التاريخي لتقدمه

هذه المسألة تشكل بعدا أساسيا في منظور الرؤية المعرفية – الجمالية ليس في أرض السواد فحسب، بل وفي مدن الملح، كيف يمكننا أن نتأول ذلك؟

السيطرة على «كلية الموضوع» :

– إن هذا البعد أعطي مساحة واسعة في رواية (أرض السواد)، وهذا يعني أن رواية عبد الرحمن منيف تطمح للسيطرة على «كلية المواضيع» حسب تعبير لوكاش، أي أنها تتحقق وسط الأسئلة الشائكة والمتشابكة لزمنها، فهي إذ ترصد حركة الواقع السياسي، فإنها لا يجرفها الشاغل (السياسوي) اليومي، عن التأصيل المعرفي، الثقافي، الإيديولوجي، وهذا التأصيل المعرفي، لا تشغله أسئلة الثقافة عن الشغل العميق والهادئ على الأشكال المناظرة لها جماليا، لكن التناظر هنا لا يعني التوازي، بل يعني بلغة السرديات (شبكة التناظر السردي) التي تتبادل فيها العناصر الأدوار، والعوامل مراكز الثقل في (التبئير)، فتارة يكون المكان مركز التبئير، وتارة يكون الزمان، وتارة الحدث، وتارة الشخصية، كلهم يتحركون في دائرة هذه الشبكة ليتعشق السردي بأسئلة مرجعية الواقع، التي تتبادل الأدوار أيضا في مركز الثقل الرئيسي للسؤال بين السياسي والمعرفي والإيديولوجي والثقافي.

الأمر الذي من شأنه أن يدفعنا للسؤال عن عوالم عبد الرحمن منيف، إن كان هناك ثمة مبالغة بتوصيفنا لمركز الثقل بوصفه مشغولا بسؤال العلاقة بالآخر، سؤال الهوية، التبعية، السيادة الوطنية، الحداثة التقليد...

وهل نبالغ إذا اعتبرنا أنه ليس من المصادفة الدلالية أن يتوحد الإنجليز والبدو في المواجهة مع دولة «داود»؟ إذ وفق تخطيطة العوامل السردية لغريماس، نستطيع القول، أن العاملين المضادين الرئيسيين اللذين يحيلان دون «داود» وأهدافه هم الإنجليز والبدو روائيا – تاريخيا!.

أرض السواد تطمح للسيطرة على «كلية المواضيع» حسب تعبير لوكاش، أي أنها تتحقق وسط الأسئلة الشائكة والمتشابكة لزمنها

الأمر الذي من شأنه أن يثير تأويلا منسجما مع المنطوق الداخلي لبنية السرد، وهو أن الصورة المفضلة للعربي والمسلم في وعي الإنجليز والغرب بل وإرادة وعيهم هي صورة «الإستشراق» التي (تشرقنه) –وفق ادوارد سعيد– في صورة «البدوي» المستعصي على التحديث والتطور والتقدم، إلا ما يرونه مناسبا لحاجات حرية السوق وتداول السلعة، ونظن أن هذه المسألة كانت هاجس السؤال الثقافي / المعرفي لمدن الملح أيضا؟

– لماذا طرد(هايني) من الرواية، رغم أنه في بدايات الرواية ومن خلال مناقشاته مع القنصل (ريتش) حول العرب، عاداتهم، وتقاليدهم، وطباعهم، كان النص يمنحه قوة الملاحظة والاستقراءات والحدوسات الرهيفة والذكية – بغض النظر عن مدى الإتفاق أو الاختلاف معه – فقد أعطاه فرصة كبيرة للكلام، مما كان يحث أفق انتظار المتلقي–حسب مصطلحات ايكو– في أن يكون ل(هايني) مستقبلا باهرا كشخصية روائية، وكان يمكن أن يتيح عبر حواراته اللامعة مع القنصل حول أهمية الاهتمام بمعرفة ثقافات الشعوب المستعمرة، وتراثها وآثارها، كشفا مهما عن الفكر الإستشراقي وآليات التفكير الاستعماري نحو البلدان، المستعمرة، لكنه فجأة خرج منذ ما بعد منتصف الجزء الأول، ولم يعد إلا عبر الملفوظ السردي وبشكل عرضي على لسان ريتش وذلك في الجزء الثالث ص(٥٢).

هل قال كل ما عنده؟ أم أن غيابه الروائي كان إشارة دلالية إلى أن نموذجه ليس المطلوب استعماريا، فالمطلوب رجل السياسة العملي الذي لا وقت لديه لشغل الخيال كالقنصل ريتش؟

– إن من يعرف عبد الرحمن منيف كشخص وكاتب، تربكه العلاقة معه، إلى الحد الذي يدفعه لا شعوريا – لتحاشي نظراته، وذلك بسبب قوة ملاحظته النفاذة في مراقبته لشخوصه، وحركاتهم، وطريقة تعبيرهم، ودوافعهم وميولهم، مما يشعر المرء أنه قد يكون في ذات دائرة هذه الرقابة الشديدة التي تربكه وتربك كيفية التعامل معه، هل يمكن ملاحظة ذلك بما يوحيه من خلال علاقاته بأصدقائه؟

– في الفصل الأول الذي لا يتجاوز العشر صفحات يهرول السرد مسرعا بلغة ذات وظيفة إشارية إخبارية توثيقية، حيث يوثق لموت أربعة ولاة بدءا من سليمان الكبير مرورا بصهريه علي باشا، سليمان الكبير، وصولا إلى عبد الله التوتونجي.

إن المتلقي الذي لا يعرف هذه الحقبة التاريخية من تاريخ العراق، لابد وأن يتساءل عن درجة الالتزام بـ«الميثاق المرجعي» ودرجة إطلاق الخيال في إعادة صياغة الأحداث، لكن الأسلوبية الإخبارية، توحي للقارئ وكأن الكتابة توثق لا تخلق، ومن ثم يهيأ للقارئ وكأن تسارع السرد، إنما يعبر عن ضيق صدر الكاتب تجاه رواية الوقائع التاريخية، ورغبته الجارفة باتجاه الانخراط في المتن الحكائي، ليمارس متعة التخييل والخلق والإبداع !.

هل هذا الفصل توثيقي فعلا أم فيه بعض من عمل التخييل الروائي؟

ومما يلفت الأنتباه في هذا الفصل، الحديث عن عبدالعزيز وابنه سعود، والإشارة إلى محاولة اغتياله في الجامع... الخ هل هناك غير عبد العزيز وسعود في تلك الحقبة، (وهما المعروفان في تلك الحقبة)، أم هي تغريبة فنية بريختية تم من خلالها الإيماء إلى دور الوهابية في المنطقة، ونوعية الصراعات التي خاضتها في ظروف نشأتها وذلك عبر تكسير الزمن والخلط بين الأزمنة، إشارة إلى إستمراريتها في الزمن الحاضر؟

س– في مدن الملح :تم استحضار الشخصيات التاريخية، لكن بأسماء مستعارة (خزعل – خريبط – فنر) وهي أسماء بكل الأحوال لا تحيل إلى معنى في اللغة العربية، فمن أين كان مصدر اشتقاق هذه الأسماء، هل من متداول الأسماء في البيئة النجدية؟ في حين أن (أرض السواد) لم تستعر اسما روائيا ل (داود)؟ الأمر الذي من شأنه أيضا أن يثير التساؤل حول أسماء رجال القصر المعتمدين من قبل داود إن كانت أسماء حقيقية أم استعارية؟

التناظر بين الأدبي والتاريخي :

– الروايتان الكبيرتان (مدن الملح _ أرض السواد) تقومان على ذلك التناظر القائم بين الأدبي /التاريخي، فالأدبي يتصل بالعالم السفلي للشخصيات المتخيلة بوصفها عوامل سردية، وبذلك فإن الأسلوبية الروائية ستتبدى عن وظيفة تعبيرية شعرية تومئ إلى الواقع وتوحي به دون أن تشير له في تحققه، في حين أن التاريخي يستخدم الأسلوبية ذات الوظيفة الإشارية التي تشير إلى الواقعة المختارة، المنتقاة بأسلوبية سوسيو– دلالية إيحائية، وهكذا تتحقق العلاقة بين (faction) و(fiction) أي بين المتحقق والمتخيل، وهكذا يتداخل السرد الحياتي بالقص الروائي، كيف تترأى هذه العلاقة متحققة في كتابة منيف الروائية؟

– إن أحد القوانين الرئيسية للواقعية، هو ما تطلق عليه أدبياتها (النمذجة – التنميط) ومن خلاله يتم التقاط «خبث الواقع» وفق تعبير لوكاش أو«القيّم تاريخيا» بتعبير بريخت، أو «شيطانية الواقع» حسب تعبير لينين، الذي على الأرجح يستمد الاثنان (لوكاش وبريخت) اشتقاقاتهما المفاهيمية من مصطلح لينين، أي بالمآل هل يمكن إعادة صياغة هذا المفهوم بصيغة أقل مجازية واكثر مباشرة، للكشف عن«بنية اجتماعية من خلال تجربة فردية» بصيغة عبد الله العروي؟

–في روايات منيف التي تنتمي للواقعية دون إعلانات وبراهين،أي ببداهة الحس الإبداعي السليم، لا نجد هذه النمذجة، بالصيغة المشار إليها أعلاه، بل النموذج عنده يتشكل بصيغة جماعية، حيث الجماعة هي التي تمثل البنية الاجتماعية، وهو القاع الشعبي، كما في ملحمتيه المذكورتين، فإذا كان الفرد يمثل النواة النموذج لبنية المجتمع الليبرالي، فهل رؤية منيف للتضاد في المجتمع العربي بوصفه تناقضا بين المجتمع والسلطة، هي التي تتيح لنا على مستوى التحليل السوسيولوجي للشكل، أن نستنتج أن الفرد في مجتمع وثنية السلطة الكلية عربيا لا مجال لممارسة أي شكل من أشكال فرديته؟ فلا خيار سوى جماعية النموذج الذي يعني بالدلالة

السوسيولوجية ذلك النموذج الذي يتشخص في صيغة المجتمع الأهلي (المدني) في مواجهةالسلطة التي تبتلعه، ومن هنا هل يحق لنا أن نستنتج أن بناء الرواية عند منيف يتناظر تكوينيا مع تكون بناء الدولة (التابعة) كما في مدن الملح أو (الوطنية المستقلة) كما في أرض السواد!؟

– (هذا الغيم جاب هذا المطر)، ذلك المثل البدوي يلخص بالتجربة الحياتية المعاشة أطروحة هيغل عن التاريخي الذي لا يكون تاريخيا إلا عندما يمكن اعتبار الحاضر– نتيجة تلك الأحداث التي تؤلف في سلسلتها الشخوص والأحداث المطروحة– حلقة جوهرية.

هذا المثل البدوي، المتأول نظريا في الأطروحة الهيغلية يشكل الأس اللباب الذي ينهض عليه عالم رواية عبد الرحمن منيف، على مستوى البناء، الموضوع، الحكاية، المنظور، ومن ثم رؤية العالم التي تنسرب في خلايا النص، فتصوغ كل عناصر التشكيل فيه.

هذا المثل يتكرر، ويتردد كثيرا في مدن الملح، وإذا كان الإشارة إليه في أرض السواد طفيفة، لكنها أيضا تتأسس بنائيا ودلاليا على هذا القول.

ربما أمكننا هذا السياق استعارة «التاريخانية» بالدلاة التي اقترحها عبدالله العروي وياسين الحافظ، على اعتبار أن هذا المصطلح يشير إلى القراءة التأويلية للتاريخ، فكريا أو سياسيا أو إبداعيا، وبذلك فإن هذا المصطلح يساعدنا على تجنب اللبس عند الحديث عن التاريخ في الرواية، وهو ذو أهمية كبيرة في ملحمتي (مدن الملح – أرض السواد)، أي يجنبنا عملية الخلط بين التاريخ كقوة فاعلة في الزمان والمكان بوصفه قانونا، والتاريخ بوصفه لحظة معينة في الزمان بمثابته تأريخا، ففي المفهوم الأول تكون القراءة والمساءلة والتأويل والتفسير، وفي المفهوم الثاني تكون الوثيقة، والوقائع والأحداث المؤرخة، في المفهوم الأول تكون القراءة الأدبية التي تومئ، توحي، تقرأ وفق منظورها، رؤيتها، وفي المفهوم الثاني تكون القراءة الموضوعية التي تشير إلى اللحظة، الواقعة، تحددها، تؤرخها، تموضعها، فالوظيفة الأسلوبية عندها ستكون وظيفة إخبارية.

الحدود تتداخل إلى حد بعيد بين التاريخانية والتاريخية في مدن الملح لكنها في أرض السواد، تبدو مساحة الأدبي، التأويلي، التخييلي أوسع، منها في مدن الملح، ما مدى مشروعية هذه القراءة والتأويل؟

هوية الأنا / الآخر الغربي :

– في الروايتين هناك مشكلة العلاقة بالآخر الغرب، أي هناك مشكلة الهوية، وتاريخانية صيرورتها وهي تتأسس على تاريخ سيرورتها الوقائعية هناك وهناك، بين المجتمع الخليجي (مدن الملح)، والمجتمع العراقي (أرض السواد)؟

لكن دراما الصراع ينتهي في الرواية الأولى إلى أن الآخر الأمريكان يستتبعون كل القوى الفاعلة (السلطة، الاقتصاد، السياسة) لما يصب في مصلحتهم، في حين أن (أرض السواد) تنتهي بالانتصار على الباليوز والقنصل الذي يطلب إعفاءه، ويرحل، وتتحقق أمنية السلطة والشعب في تحقيق الاستقلال والسيادة.

هل المغزى الدلالي لذلك هو وضع نموذج دولة داود باشا بوصفها تمثيلا لجذر الخصوصية العراقية الوطنية الممتدة عمقا في تاريخ البشرية، وأن هذا البلد كان يدفع دائما ثمن تمسكه بالهوية حتى غدا أرض السواد من الدماء، منذ داود الذي اختارت الرواية لحظته وصولا إلى اللحظة الحاضرة، أم المراد هو تقديم نموذج لممكنات تطابق تطلعات الحاكم مع شعبه، بحيث تقدم نموذج دولة داود كأمثولة من التاريخ، لكي يستجلي الراهن صورته في مرآة تلك اللحظة الماضي،لنقد النخبة الحاكمة الرهنة أن لا مناص أمامها، سوى البحث عن هويتها الوطنية – إن كانت صادقة – في عمق وجدان وضمير شعبها، الذي ينبغي لهذه النخبة أن تعيد ترتيب العلاقة مع مجتمعاتها بوصفها هي الدرع الحقيقي في اللحظات الفاصلة، لتأسيس علاقة جديدة بين الحاكم والشعب قائمة على احترام إرادة محكومي، والاستجابة إلى معاناتهم كما كان يفعل داود؟

– في مدن الملح شخصيات تتطور أي تتحول بفعل الحدث النفطي، بينما في أرض السواد الشخصيات لا تتطور، لا تتغير، هل نفسر ذلك بقصر الفترة الزمنية التي تناولتها أرض السواد وهي فترة استيلاء داود على السلطة ومن ثم عرض قطاع من مرحلة حكمه؟ أم أن هناك ضغطا من قبل اللاشعور المعرفي، أن أساس أرض السواد راسخ برسوخ مدنيته الزراعية العريقة التي تمتد إلى آلاف السنين، بينما إنسان الجزيرة هو إنسان الهجرات الدائمة ومن ثم الاستعداد للتغيير وفق معطيات المكان الذي ينتقل إليه، لأنه لا يمتلك رسوخا وعمقا في

المكان، ولعل المرحلة الأموية مثال صاعق على هذه القدرة في الانتقال من مرحلة النظام القبلي إلى النظام الإمبراطوري، وبسرعة صاعقة من حيث الزمن، عسكريا و حضاريا ودهاء سياسيا؟

– جابر عصفور يرى في كتابه الأخير (زمن الرواية) أن «هاجس التغير» هو الهاجس المسيطر إلى حد التهوس، على الرواية العربية، وهو يتصل بـ (ملحمة البحث عن الهوية) هوية الأبطال، هوية الأمة، ورحلة البحث عن الهوية الاجتماعية يناظرها رحلة هوية البحث عن النوع الأدبي الذي يجسد هذا البحث ويتجسد به.

إلى أي حد يمكن أن نتلمس هاجس التغير هذا، متحققا بملحمة البحث عن الهوية في مدن الملح، حيث حركة الزمان والمكان هي حركة البحث عن الشكل الذي سيؤول إليه المجتمع، أي الهوية التي سيكتسبها، وهو يتغير، بينما مسألة الهوية واضحة، وراسخة في أرض السواد، والصراع في الرواية يعبر عن ملحمة الدفاع عن الهوية، في حين أننا في مدن الملح نتابع تفككها وإعادة انتاجها وفق حاجات الآخر الأجنبي.؟

– يقول ملفيل: «من أجل ابداع كتاب كبير ومؤثر يجب أن يكون لديك موضوع كبير» وروايتا (مدن الملح – أرض السواد) تجسيد عملي لهذه المقولة، ترى هل طاف التفكير بذلك – قبل الشروع بالكتابة – أي التفكير في موضوعة ملفيل هذه؟

ملفيل: «من أجل ابداع كتاب كبير ومؤثر يجب أن يكون لديك موضوع كبير» وروايتا (مدن الملح - أرض السواد) تجسيد عملي لهذه المقولة

فتنة الأدبية الشعرية :

– الشعرية في الرواية انسربت من القصيدة إلى الرواية تجسيدا لتوحد الأبطال المأزومين الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة وما لا يكون سواه من مبدأ الواقع.

واضح ولع روايات منيف باللغة فهو يدللها، ويلاعبها، حيث التوفر على ذخر كبير من المفردات، والتوفر على إحساس وشعور عميق بها، ولهذا فإن النص يداورها، بالإيقاع نفسه الذي يداور فيه الشخصية، حيث يتمثلها برهافة وإحساس عميق بروحها وحساسيتها، فتطاوعه لينة العريكة، مستجيبة، مدلهة أمام الدلال الذي يحيطها النص به...

مما يستثير مساءلة النص عن اولوياته في مبادهة الشروع في الكتابة الشروع، الشروع بعمل روائي، هل الموضوع الكبير، هل الحكاية وشكل تكوينها البنائي، أم الشخصيات؟

–مهما حاول نص منيف أن يخفي ولعه باللغة وتشكيلاتها المجازية والجمالية وراء قناع الراوي المحايد،فإن فتنة الشاعرية سرعان ما تخرج السرد عن حياديته الموضوعية وايحاءاته السوسيولوجية، في الجزء الثاني (ص ١٢٨) يتم الحديث عن أسراب الطيور النهرية بلونها الأبيض الناصع،«فكانت مثل ضحكات الأطفال».!

لقد أراد تهريب هذه الصورة وسط تحشد السرد، فنسبت الصورة إلى الأسطة إسماعيل الحلاق، لكي يبرئ الراوي من الذاتية الانفعالية وشطحات الخيال الشعرية، لكن الواقع يقول أن ليس هناك (حلاق) قادر على تقديم صورة شعرية حداثية يبلغ الإنزياح فيها هذا الحد من تداخل معطيات الحواس !

كيف يمكن تحقيق علاقة متوازنة روائيا بين الوظيفة التعبيرية الشعرية للجملة، والوظيفة الإشارية الإخبارية الموضوعية سوسيو- دلاليا؟

إن من يقرأ أعمال منيف يلاحظ اهتماماته بالشخصية، بوصفها دورا، بوصفها صوتا، والتعرف عليها يتم من خلال المشهد السردي، وليس من خلال روي حكاية الشخصية، ولعل هذا ما يفسر افتقاد رواياته للشخصية الفردية التي يتم تقصي قراءتها، باستثناء المحملجي في «مدن الملح» بينما التغير الذي يلحق بالمكان يترك آثاره على الشخوص، حيث التحولات المصيرية الكبرى في مدن الملح، بينما في أرض السواد عبر أجزائها الثلاثة، فثمة زمن انتشاري، وشخصيات منتشرة لا تتغير مصائرها على مدار الرواية.

يمكن للمرء أن يغامر باستخلاص نوع من المعادل المجازي الذي ينتج تناظرا بين زمن منتشر، و أرض منتشرة بانتشار اندياحات الأنهار والفيضانات، والأرض في(أرض السواد)، بينما يتذرر الزمن في (مدن الملح)، تذرر رمال الصحراء، وتذرر الملح الذي راح يشكل ملاط بناء المدن النفطية، وبناء الرواية التي تسجل تاريخا مذررا، تاريخ انتقالات وتحولات غير مندمجة عضويا، ولا متلاحمة تكوينيا.. يتذرر الزمن في مدن الملح، بينما في أرض السواد يتكور باتجاه بناء الدولة الوطنية المستقلة، في حين أن تذرر الزمن في مدن الملح كان ايماء لتذرر الدولة التي لا تملك من أمر نفسها شيئا، إنها

الدولة التابعة التي يملكها زمن الآخر (الأجنبي) وهي لا تملك زمنها؟

- هل إشاراته الدائمة إلى اهتمام داود باشا بالشعر والشعراء هو إشارة دلالية إلى التراتبية الأدبية التي تجعل من الشعر فن السادة، والقص فن العامة الذي يتداوله الناس في مقهى الشط؟

- لاشك أن شخصية داود هي شخصية حقيقية، لكن إلى أي حد يمكن اعتبار الشخصيات الأخرى التي تشكل طاقمه، بطانته الحاكمة، هي حقيقية، أي إلى أي حد التزم النص بـ«الميثاق المرجعي» وفق تعبير علماء السرديات،أي انتاج التطابق بين المحفل السردي الداخلي، وما يعادله في الواقع الخارجي؟ فإذا كان قد التزم ب «الميثاق» بالنسبة لشخصية داود فهل الأمر نفسه ينطبق على قائد جيشه الآغا (عليوي - ناطق افندي - فيروز -عزرا أفندي - القنصل ريتش - طلعة باقة - الكيخيا - ساسون - ميناس - صفوت - مرداع).

س - المثقف في (أرض السواد) لا قيمة له، سوى المثقف السلفي، مثقف الفتوى، والتشريع إلى السلطة، فهل صورة المثقف العراقي اليوم، الملتحق بمعارضة أجنبية، إيرانية أو تركية أو أمريكية، دفعت الرواية لعدم الثقة بالمثقف، والمراهنة على الشخصية الشعبية الوطنية التي تتحمل اليوم كل الأوزار، أوزار نخبتها الحاكمة، ونخبتها المثقفة، ونخبتها المعارضة شيعية كانت أم كردية أم «يسارية» حيث الجميع ينتظر الخلاص على يد الأمريكان؟

الدين الرسمي/ الدين الشعبي :

- لقد أشعلت الرواية حربا طريفة بين (الملا) حمادي، وسيفو، حيث خوف الأول الدائم من الثاني أن يصعد إلى المئذنه مشهرا بالتقوى الزائفة، والورع الكاذب للملا، هل أرادت الرواية من خلال هذه العلاقة الصراعية الودودة في المآل، أن تقيم تمايزا بين الإسلام الرسمي الممثل برجال الدين، الذين هم في أغلبيتهم فقهاء للسلطة روائيا-تاريخيا أو كما سماهم الآغا (اللقامة)، وقد برزت هذه الصورة من خلال الفتوى التي يستخلصها داود من رجال الدين بضرورة حرب البدو (الكفار)، وبين الدين الوطني الشعبي بوصفه عنصر الهوية الثقافية لأمة لا تزال أغلبيتها أمية، وهذا الدين الشعبي هو دين التسامح، والتواد والتضامن، والمحبة، والموقف الوطني؟

- من هذا المنطلق المتسامح يحضر (مشروب العرق) بوصفه عنصرا «ثقافياوطنيا» يشترك فيه الجميع (الفوق والتحت)، حيث نادرون هم الذين لم يشربوا عرقا، على طول الأجزاء الثلاثة؟

- وبروح التسامح هذه، لا يعدم النص، كما الحياة، أن يجد رجال دين متسامحين ولو برغماتيا، كشمسي أمين المورط بالكيخيا المزواج الذي عليه دائما أن يجد له حلا، فيطلق واحدة ويستبدلها بالأخرى، وإذا مرض عليه أن يفتي بـ«دواء الأرمن» الذي هو الاسم المتداول مجازيا لـ(مشروب العرق)، فقد افتى في ص ٣٦٣ من الجزء الثالث «ان دواء الأرمن في حالات و بمقاديرمعقولة، اذا طلبته نفس المريض فلا يعتبر حراما أو معصية»؟

يغدو النص حكاية المكان؛ حيث يغدو العراق هو البطل روائيا، وتارة الزمان ؛ حيث اللحظة التاريخية التي تؤسس لممكن السيادة الوطنية متمثلة بنموذج داود

- الجملة السردية في حالات كثيرة تقوم على دمج صوتين متغايرين، صوت الراوي المحايد وصوت الشخصية الراغبة، فتنتج المفارقة ومن ثم تبطن الجملة بالسخرية والتهكم، كفتوى شمسي أمين السابقة، لكنها السخرية البيضاء التي تنير الموقف، الحدث، الشخصية من الداخل، فتضفي على الكتابة طزاجة وحيوية، وعلى الحياة القاتمة بعض الألوان الزاهية، رغم كل الزهور السوداء الملقاة على صليب الواقع المصور؟

السرد / الزمن :

-حركة السرد في أرض السواد انتشارية دائرية، إذ حركة التزامن تتغلب على حركة التعاقب، وحيث الحركة الأخيرة هي التي تحكم مدن الملح، إلى أي حد يمكن الركون إلى هذا التوصيف؟

- إذا صح توصيفنا لحركة الزمن كما أسلفنا، فهل يمكن قراءته دلاليا على أن الزمن التصاعدي في مدن الملح، كان تعبيرا عن تصاعد زمن خارجي طارئ على فضاء الرواية مكانا، بشرا، حيث نموذج التكوين البنائي، كان يسير باتجاه الانحلال الداخلي، الذوبان، القلع من المكان، الاضمحلال (غياب النموذج الأصلي) لصالح النموذج الطارئ، الذي يقوض الأصلي، لصالح نموذجه، في حين أن الحركة الانتشارية الدائرية في أرض السواد كانت تشير دلاليا على ازدياد شدة الترسخ في المكان والانشداد إلى هويته، ومن ثم

فـان حركة البنـاء كـانت حركة تستمد مرجعيتهـا من زمن داخلي، يـريد أن يمتلك زمن العصر، فـالدولـة (التي بنـاهـا المؤسس في مدن الملح) كانت دولة تابعة بـالأصل، بينمـا أصّل داود للدولة الوطنية التي لا زالت حتى اليوم تدفع ثمن هذا الرسوخ في أنـاهـا التـاريـخية وذاتيتهـا الحضـارية الثقافية العميقة الجذور، ولهذا ظلت تترع بـالدماء حتى بقيت على مدى الأزمان أرض السواد، إلى أي حد تتحق هذه القراءة الدلالية في المغزى الدلالي للنص؟

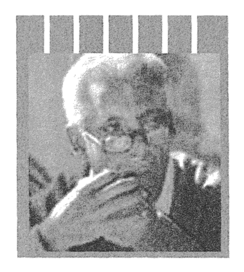
تعدد الأصوات وحق الكلام :

–إن نص عبد الرحمن منيف قـادر على محاكاة كل الأصوات، حيث الحرص على استقلاليتها وممارسة سيادتها في القول والتعبير واللهجة، وبذلك فان الكتابة تحقق حريتها عندما تتمكن من خلق عالم يتساوى فيه الجميع من حيث الحق بـالكلام (البـاشا و حسون، العاهرة و الفاضلة، عوالم الفوق وعوالم التحت) كلهم يحضرون بـالتساوي في عـالمه الروائي، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من فعل الكتابة والابداع، فعل حرية ومساواة، ردا على واقع قـامع للحرية ومدمر للمساواة، بـذلك تـتـدمـر عـلاقـات التراتب (الـهيراركـيـة) بين المركـز والأطـراف، بين الجابـذ والـنـابـذ بين الـعـالم الـعلوي والـعـالم السفلي، وذلك عندما يتساوون في الحيز الذي يشغل فضـاء النص، أو الفاعلية في الحدث، أو الموضوع الذي ينصب عليه الوصف، فـالكل منخرط في عالم كرنفالي تتحطم فيه الحواجز والحدود، وإذا كانت هذه الكرنفالية في أحايين كثيرة بدت سوداء تقطر دما، لكنها – مع ذلك – تجد دائما الوقت الكافي للفرح والبهجة والمزاح واللعب ونصب الأفخاخ والمقالب وسط كل هذه القسوة، قسوة الطبيعة (الفيضـانـات) قسوة علاقات السلطة(مقتل بدري المأساوي) أو(احتزاز رأس سعيد ببلطة عليوي)، بل وحتى قسوة النـاس الطيبيين عندمـا يتسلون بإيذاء حسون رغم كل النوايا الطيبة والبريئة؟

– هـذه الـكـرنفـالـية التي تـتـيح لكل عينـات البشر الـتـواجد المتسـاوي فـإنـهـا تـنـتـج بشكل مـتـنـاظر عـلاقـات الـتسـاوي والـتكافؤ على مستوى العنـاصر الـتكوينية للبناء الروائي، فتارة يغدو النص حكاية المكان : حيث يغدو العراق هو البطل روائيا، وتـارة الزمـان : حيث اللحظة التـاريخية التي تؤسس لممكن السيادة الوطنية متمثلة بنموذج داود، وتـارة أنـاس مقهى الشط (سيفو – الأسطة إسماعيل – الأسطة عواد – الحاج صالح... الخ) فالكل يتبادلون دور البطولة الذي يعني على مستوى المحفل الأدبي التواصلي أن الديمقراطية التي تشكل هـاجس روايات منيف سياسيا، تغدو هـاجسا إبداعيا ليس على مستوى المضمون فحسب بل وعلى مستوى الشكل والبناء وتكوين البنية الروائية ذاتها؟

– رغـم هـذه الـكـرنـفـالـيـة، الـتـعدد الصـوتي والـتـدرج الـلـوني وسيادة النسبي، فإن منظومة القيم لاتزال في هذه الرواية مستمرة بذات المعايير الأخلاقية التي تسود أعمـال منيف، وهي المنظومة المؤسسة على فكرة (الإنسان خيِّر بـالمطلق، وشرير بـالنسبي) ولقد عبر هذه الموضوعة الصديق فيصل دراج عـنـدمـا سـألـه في حـوار لـهـمـا في (مجلة الحريـة) حول إحلالك للرثاء محل الإدانة والشفقة محل الكراهية، وكان في إحدى الندوات له في مدينة حلب قد سئل حول هذه الموضوعة في رواياته السياسية (شرق المتوسط – الآن... هنـا) وفحوى هذا السؤال : أن تصويره للقمع يؤدي إلى إثارة الذعر في نفس المتلقي أكثر مما يثير الكراهية والغضب ضد الجلاد، فـالقارئ يتعاطف مع البطل المعذب، لكن النص يضرب صفحا عن الجلاد فلا يبقى سوى فعله المستنكر، وذلك لأن النص لا يستحضره مشهديا ليضعه في دائرة الضوء بهدف الكشف عن وحشيته أو الكشف عن صغاره وجبنه كما يفعل روائيو أمريكا اللاتينية ساخرين من جنرالاتهم الذين (لفتوقهم صفير)؟.

–إذا كان في (مدن الملح) بعض الشخصيات الكريهة، خاصة ممثلـو السلـطـة فـإنـهـم مـع ذلك يـقـدمـون كضـحـايـا، إلا أنـه في«أرض السواد» لا وجود لشخصية تدعو للكراهية حتى ولو كـان الآغـا عـلـيوي،فشخصيـات القصر بدءا من الوالي (داود) انتهاء بكل بطانته، بما فيهم مسؤول المالية الشحيح (نادر)، فهؤلاء جميعا إذا كانوا لا يثيرون التعاطف فهم لا يدعون إلى النفور، أما بـالنسبة لشخصيات مقهى الشط، شخصيات عالم التحت، فكلهم قدت قلوبهم – مثل حسون – من ذهب، ترى هل هذه الذهبية هي ذهبية طيبة هؤلاء الناس فحسب، أم هي ذهبية قلب الكاتب الذي يبدو أنه لا يعرف الكراهية والحقد، وربما أن هذا القلب ذا البريق الأبيض هو الذي يدفعه إلى اعتبار القمع بحد ذاته هو عدوه اللدود، لكنه لا يستطيع – لبياضه – أن يواجه كل هذا القمع بلغته الشرسة ذاتها، فلا يجد إدانة أكثر من تصوير بشاعة القمع في ذاته، ألا يكفي القمع بشاعة أكثر من بشاعته في ذاته وفق منطوق رحمانية منيف؟



معاش يلفه الكفن

صورة الموت في مدن الملح

محمد شاهين*

من أطرف الشخصيات التي يقدمها لنا عبد الرحمن منيف شخصية أم حسني التي تجبَر على الرحيل من أولادها إلى موران وحران وهي تحمل معها بقجة يكشف النقاب عن محتوياتها فقط بعد أن تلفظ أم حسني أنفاسها. وتعتري الجميع الدهشة عندما يجدوا كفناً في البقجة والذي احتفظت به أم حسني وحافظت عليه في المنفى، في مدن الملح.

هذا حوار بين أم حسني وأديبة زوجة ابنها:

– البقجة؟

– فيها يا بنتي، ما حضّرته لآخرتي.

وظلت عينا أديبة تنظران بحزن وتساؤل، تابعت أم حسني:

– فيها، يا بنتي كفني !.

* ناقد من الأردن

وفي فجر اليوم التالي، لحظة انقشاع الظلمة وبداية أول النهار، وبعد ساعة من وصول طبيب من المستشفى الأهلي، وقد انتدبه الدكتور صبحي المحملجي لكي يقوم بمعالجة أم حسني بعد أن اعتذر هو عن القيام بهذه المهمة بنفسه، لأنه: «اعتزل المعالجة العامة» كما قال لسعيد الذي وصله بعد منتصف الليل بقليل، في تلك اللحظة بين آخر الظلمة وأول النهار، وحينما كان سعيد يجوب موران من أقصاها إلى أقصاها بحثاً عن صيدلية لشراء الدواء، فاضت روح أم حسني.

قالت أديبة لسائق القصر الذي جاء بعد ثلاثة أيام مبعوثاً من الشيخة يسأل عن أم حسني. قالت له من وراء الباب الموارب أنها غير موجودة. وحين سألها متى تعود أو متى يعود هو، لأن الشيخة تريدها لأمر مستعجل، ردّت أديبة:

– قل للشيخة أنها راحت.

– ومتى ترجع؟

– لن ترجع.

– سافرت؟

– أعطتك عمرها!

– شنهو؟

– ماتت.

– ماتت؟

– أي نعم، ماتت.

– الله يرحمها ويرحمنا.

قال سعيد لزوجته بعد أسبوعين على الوفاة:

– دائماً كانت عيني على البقجة.، كنت خايف من كبرها. كنت متصورها من جملة التجارة ... وأبداً ما تصوّرت أنها كفن...» (منيف: ص ٣٥٠–٥١)

تمثل البقجة لقطة رائعة يقدما لنا الراوي. وأروع ما فيها فنياً على الأقل أنه يقدمها للقارئ صورة ناطقة بالحال دون تعليق لأن فيها من الإيحاء ما يغني عن كل تأويل. وأقل ما يمكن أن توحي لنا به هذه البقجة أن صاحبتها أحست بالغريزة أن الحياة والموت في مثل هذا الوضع هما سيان. وأنها تختلف عن أبنائها الذين يتهافتون على الكسب المادي دون أن يعوا أنهم يعيشون حياة وهم مستترة خلف ما يسميه عبد الرحمن منيف القشرة الصلبة التي تمثل أصحاب النفوذ في موران وحران.

لقد أعانتني شخصية أم حسني على استيعاب موقف كنت قد وجدت نفسي أمامه في منتصف التسعينيات من القرن الماضي عندما أتيحت لي فرصة زيارة والدتي في الضفة الغربية بعد انقطاع دام لعدة سنوات للأسباب المعروفة. كانت والدتي تقيم وحيدة في بيتي هناك عندما لمحت صرة صغيرة جداً أحكمت أمي صرها ووضعتها بجانب المخدة التي توسد رأسها فوقها. وسألت أمي عن الأمر فأجابت بابتسامة وهدوء أن الصرة التي ظننتها حجاباً، تحتوي على مبلغ من المال أودعته فيها ليكون مصاريف جهاز الكفن عندما تحين ساعتها. طبعاً اقشعر بدني لأني كنت لا أتصور فكرة فقدانها في يوم من الأيام، وداعبتها بشيء من الكوميديا السوداء لملء الفراغ وقلت لها كيف أنها لا تخشى أن يتسلل أحد إلى الغرفة ويسرق الصرة، فأجابت أن أحداً لا يجروْ على سرقة الكفن! وعلاوة على ذلك فإن الذين يزورونها من المحبين لها في الدنيا والآخرة. وقد روت لي قصة شهد عليها الجيران وبقية أهل البلدة وهي أن الدورية الإسرائيلية التي كانت تطوف شوارع البلدة كانت تختار موقعها في أغلب الأحيان بجوار سور البيت . وفي مرة وحيدة اقتحم جنديان البيت وعثرا فقط على الصرة التي كانت ملفوفة بشكل كروي. وقالت لهما مبتسمة عندما سئلت عنها أنها حجر، وضحك الجنديان وضحكت معهما. وقبل أن يغادرا البيت

قالا لها بأنهم يحمونها، فردت عليهم أنها هي أيضاً تحميهم بعجزها وسنها إذ كانت قد جاوزت التسعين.!

إن ما يلفت النظر في صورة الموت عند أم حسني أنها صورة تصويرية طبيعية خالية من ارتباطها بدوافع أخلاقية ومسببات خارجية أو مباشرة تجعل المرء يضيق ذرعاً بالحياة فيتمنى الموت أو يخشى الموت فيبحث عن وسيلة في الحياة تنجيه منه. وقد عاشت أم حسني، وكذلك أمي، وهما تحبان الحياة وبهجتها وتستمران فيها دون خشية من الموت كعاقبة توقف نبض الحياة. الموت عند أم حسني هو أشبه بما يسميه ت. س. إليوت «الموت في الحياة» أو «الموت حياً (Death in life)»، وهي الثيمة التي تتمركز حولها قصيدته المشهورة «الأرض اليباب» (١٩٢٢) عندما جعل تلك القصيدة بمثابة تأبين للحضارة الغربية التي حصدت حربها العالمية حياة ملايين البشر واعتبر تلك الحضارة مفلسة من الناحية الروحية. إن ما جعل أم حسني ترى الموت في حياتها حقاً هو رحلتها القسرية من الشام إلى موران وهجرتها من الوطن إلى الغربة التي لا بد وأنها أحست بفسادها عن قرب وعن بعد، إذ أنها كانت تدرك أن الحياة في موران ليست مجرد استبدال مكان بمكان. وهكذا يجعلنا عبد الرحمن منيف نشعر أن رحيل أم حسني من حلب إلى موران أشبه بخروج السمك من الماء. وقد تساوت الحياة مع الموت عند أم حسني دون أرق من وقوع الموت الفعلي.

تعيش أم حسني حياة شراكة بين الحياة والموت، بين عدم الوقوع في شبكة التوقعات والآمال العظام التي تزينها الحياة وعدم الخضوع للمخاوف التي يسببها الموت لبني البشر وهم على قيد الحياة. فحياتها أشبه بالاستقالة من الحياة أو ما يسمى بالإنجليزية (Resignation) معتبرة أن البقاء على وجه البسيطة إنما هو نوع من الصمود والتحدي. وفي المقابل، كانت والدتي تطل من الشباك وتقول بشيء يعبر عن دراماتيكية الحدث أن الذي ستفتقده وهي في القبر هو النور الذي تنعم به طيلة النهار. أما أم حسني فقد كانت تشعر أن الظلام يحيط بها من كل مكان في موران، مما يعني مجازياً أن الظلام كان يلف حياة أبنائها في موران ليل نهار. فصورة الموت كما تقدمها أم حسني إذن هي أشبه بالقصيدة التصويرية (Imagist) التي تصور ولا تنطق، والتي توحي ولا تقول، والتي تجعلنا نحس بما في داخلها دون أن تنطق بالقول الفصل أو الحكيم بسبب المسافة التي تشيدها بنية الصورة.

موران ليست مكانا آمنا للاغتراب، والوظيفة فيها غير مأمونة

هناك صورة مغايرة يرسمها عبد الرحمن منيف للموت تتمثل في وداد وهي صورة ربما تكون مألوفة، وهي وظيفية في تركيبها. فحياة وداد من أولها إلى آخرها مسلسل من الموت المرعب. الحلقة الأولى في هذا المسلسل هي جو الأسرة الذي تربت فيه قبل الزواج، إذ إن مهنة والدها وهي «قسّام شرعي» تشيع في البيت على الدوام مناخات الموت، ولا تمانع والدتها تخييم هذه الأجواء، بل إنها تساهم في إشاعتها وكأن الاستجابة إليها عندما يتحدث زوجها عنها من الواجبات الزوجية. أما وداد فإن حساسيتها ترفض هذا الجو جملة وتفصيلاً وكذلك البيت الذي يحتضن أجواء الموت:

«وهذه المهنة التي استهوته تماماً، جعلته لا يتحدّث إلا عن الموت والموتى: كيف خطف الموت البشر وأبقى الثروة، لكي يختلف عليها الأحياء. ولولاه لأمات الناس بعضهم بعضاً، وأنّ الموتى ذهبوا إلى الباري بأكفانهم، ولا يمكن تمييز الواحد من الآخر أو التفريق بينهم.

كانت وداد تسمع هذه القصص في الليل والنهار، وتولّدت لديها نتيجة ذلك كراهية لهذا البيت الذي لا تدور فيه إلا قصص الموت والموتى. أما حين جاءت أم حكيم تختبر ثمّ تخطب، فقد مثّلت معها وداد دوراً كاملاً، واجتازت الاختبار. فما كادت تقترب منها أم الحكيم لتتأكد من رائحتها حتى أعطتها نفسها.» (منيف:ص٤٧)

حالة اليأس هذه أو حياة الموت في الحياة التي عاشتها وداد في بيت والدها هي التي جعلتها تلبي طلب والدة صبحي المحملجي التي جاءت بيت الأسرة طالبة يدها. طبعاً كانت وداد تأمل في أن تتحرر من كوابيس الموت في بيت الأسرة. واكتشفت وداد لسوء حظها أن الزواج لم يحقق لها ما كانت تصبو إليه أصلاً، وأن بيت الزوجية الذي انتقلت إليه لا يقل بؤساً عن بيت الأسرة التي اعتقدت أنها هجرت كوابيس الموت فيه إلى الأبد:

«وداد التي كانت أمام شبح الموت الذي تخافه وتهرب منه باستمرار؛ لأن (رائحة الموت عالقة بثياب أبي، وهو الآخر لا يفارق أمي)، لم تتردد في أن توافق الحكيم على الانتقال من مكان إلى آخر. أما حين رافق بعثة الحج أول مرّة، وعاد وذكر أنه لم يتوصل إلى نتيجة بالنسبة لـ (ملك العائلة) لأن الوقت كان قصيراً (وهؤلاء الحجاج المسنّون لا يرتاحون ولا يتركون أحداً يرتاح) ويجب أن يعود مرة أخرى لمتابعة بحث الأملاك، ولأن هذه البلاد لها مستقبل، ويمكن للإنسان أن يصبح غنياً بين يوم وليلة، إذا كان فهيماً وشاطراً.» (منيف: ص٤٨)

وغياب صبحي معظم الوقت عن وداد بسبب انشغاله في المشاريع المادية يجعل وداد تدرك أنها قد استجارت بالنار من الرمضاء، وأنها أصبحت تعيش موتاً جديداً ربما أقسى من سابقه. صحيح أن وداد قبلت بزواج تقليدي، ولكنها في داخل نفسها ليست تقليدية تماماً. ويتشكل الرعب عندها من ناحيتين: الأولى هي الفراغ العاطفي الذي يتركه غياب الزوج عن زوجته، والثانية هي القلق الذي يساورها دائماً بشأن موران بوصفها ليست مكاناً آمناً للاغتراب، وأن منفذ مشاريع الحاكم في موران وظيفة غير مأمونة. وتثأر وداد لنفسها ولرغبات جسدها التي عاشت مكبوتة في بيت أسرتها الأولى وحرمت من إشباعها في بيت أسرتها الثانية. وهكذا تنجرف إلى تحرير رغبات جسدها في علاقتها مع حامد. لكن تحرير جسدها لا يمتد إلى تحرير عقلها وموقفها، إذ أنها وافقت على زواج ابنتها سلمى من الحاكم، وكأنها أرادت لابنتها زواجاً تقليدياً مشابهاً لزواجها هي. وهذه مفارقة أخرى يبدعها عبد الرحمن منيف في رسم شخصية وداد إضافة إلى المفارقة السابقة، وهي خيبة أملها في التحرر من شبح الموت الذي تربت في جوه قبل الزواج، والذي وجدت نفسها بعده زوجة تعيش عيشة لا تختلف كثيراً عما كانت عليه خارج المكان السابق.

أما المفارقة الثالثة فهي أن وداد تسافر مع ابنتها في شهر العسل تاركة زوجها صبحي وراءها وهو يواجه أعنف خيبة أمل في حياته دون علم بذلك؛ وذلك حين وجد نفسه مجبراً على الإقامة الجبرية في قصره بأمر من الأمير فاجأه به حامد في رسالة مفاجئة. وعندما قرأ صبحي تلك الرسالة أحس بالذهول، وشعر أن الموت أقرب إليه من الحياة. ولم يفرج عليه سوى أمر لاحق من الحاكم طلب إليه فيه المغادرة فوراً، ولم يفق من الصدمة إلا عندما طلب من المضيفة في الطائرة التي تقله كوباً من الماء أعاد إليه الحياة من جديد وجعله يستيقظ من أوهامه التي غرق فيها من قبل.

ومن أكبر المفارقات أنه ولأول مرة تمنى لو كانت وداد إلى جانبه. وكأن عبد الرحمن منيف يريد أن يقول لنا أنه ليس من الإنصاف أن تكون شريكة الحياة في الضراء فقط. وموجز القول أن صبحي

المحملجي ذاق طعم الموت أثناء إقامته الجبرية المفاجئة أو التي كانت خارج حساباته. وكما دخل موران وحيداً محملاً بآمال عراض وأشاد فيها القصور، خرج منها كذلك بكوابيس الموت، مخلفاً وراءه جميع المكاسب المادية محض قصور ظلت واقفة في الهواء.

أما صورة الموت الأخرى فهي مختلفة تماماً لأنها حرفية ومباشرة وخالية من المجاز. صورة اثنين أبلغ عنهما راع قائلاً أنهما قد اشتركا في نسف خط الأنابيب، وقرر ابن الشلبي، بأمر من الحاكم خزعل، أن الرجلين يجب أن يُقتلا حتى إذا لم يعترفا، وذلك من أجل أن يكون قتلهما درساً لابن هذال نفسه. وكما يقول الحاكم: «لا فرق بين مذنب أو من يريد أن يكون مذنبا». وقد التقى جمع غفير من الناس بعد صلاة الجمعة ليشهدوا المصير البشع الذي كان في انتظار الضحيتين. واختلطت مشاعر الناس وتداخلت أقوالهم وتعليقاتهم. وهذا مقطع قصير من المشهد المفزع:

«أجلس الرجلان على الأرض بشكل جديد. أجلسا كما لو أنهما يركعان وينويان السجود. أجلسا بصعوبة أول الأمر، أما حين شدّت أيديهم إلى الأمام ثم شدت بالأرجل، فد كانا في حالة تشبه من يستغفر ربّه. قال الرجل المسنّ:

–اللي قالوا لكم يكذبون .. وأولاد حرام.

لم يجبه أحد. تابع:

–خلوني أشوف الأمير يا جماعة.

لم يجبه أحد، تابع بغضب:

–ودمي وخطيتي برقبتكم اليوم وكل يوم .. وإلى يوم القيامة.

قال الشاب بنزق:

– إذا كان أميركم فيه خير، وإذا كان حاكمكم فيه خير خله يعرف اللي سوّاها.

قال الرجل المسن:

– حنا مظلومين، أولاد الحرام ظلمونا، ودمنا برقاب القريب والبعيد.

قال الشاب:

– والله لألعن أبو الأمير وأول من حط حجر بحرّان.

قال الرجل المسن بغضب حزين:

– لا تخف يا حمد، دمنا ما يضيع، والديّة راس الكبير، دمنا برقاب اللي يشوفون ويسمعون .. وتشوف.

وبطريقة فيها من المكر أكثر مما فيها من البراعة، غمز رئيس المفرزة الجلاد، وطلب من رجال الأمير، بحركات يده أكثر من الكلمات، أن يبتعدوا، وأن ينتبهوا، والجلاد، الذي كان ينتظر منه الإشارة، تحرك.» (منيف:ص١٩٧–٢٠٠)

إن صورة الموت في الرواية هي من أكثر الصور شيوعاً. وهنالك عموميتان تخطران للذاكرة في هذا السياق؛ الأولى أن الراوي كثيراً ما يقتل شخصية في روايته لأنه يضيق ذرعاً بها ويصبح من الصعب عليه أن يتركها تستمر في الرواية دون سيطرة عليها تفرضها الضرورة الفنية. أما العمومية الأخرى فهي أن العلاقة بين كاترين وهيثكليف في رواية «مرتفعات وذرنج» – وهي أشهر علاقة غرام في الفن الروائي، تنتهي بالموت لأن العالم على اتساعه لا يتسع لمثل هذا الحب الجبار الذي يسمو على حدود الفناء في هذا العالم.

أما الخصوصيتان اللتان تقفزان إلى الذاكرة عند قراءة مدن الملح فهما أولاً صورة الموت التي تتجسم في شخصية مس هافيشام في رواية ديكنز العظيمة «الآمال العظام»، والتي تعد من أشهر الروايات العالمية. فبعد أن تزوجت مس هافيشام هجرها زوجها في الليلة الأولى للزفاف مما جعلها تتخذ قراراً بأن توقف الزمن وتحول غرفة نومها إلى

مقبرة أبدية حيث توقف ساعة الحائط عند الساعة التي هجرها فيها زوجها. وتظل مرتدية ثياب الزفاف وتغلق أبواب الغرفة من أجل أن لا يدخلها النور الطبيعي محتفظة بتلك الشموع التي أضاءت ليلة الزفاف. ويصف لنا الراوي كيف أن الصراصير والعناكب تملأ الغرفة وهي تعيش بداخلها إلى آخر ذلك من مظاهر الحياة في الموت التي تعيشها مس هافيشام. وأهم من كل هذا وذاك أنها تبنت طفلة اسمها استيلا أصبحت شابة جميلة مع الزمن. والهدف من وراء هذا المشروع هو أن تقوم بالانتقام من الرجال من خلال تحطيم قلوبهم وذلك بعد أن نجحت هي بنزع كل مشاعر الحب والمحبة من قلب استيلا. وكان الضحية هو (بب) الشخصية الرئيسية في الرواية الذي يقع في غرام استيلا وتصده استيلا بكل قسوة رغم كل حبه لها، وتعترف له أن قلبها قد انتزع منه الحب مبكراً على يد مربيتها. وكم يعلق النقاد على حب بب لاستيلا معتبرينه أعظم مشاهد الحب في العصر الفكتوري.

أما الخصوصية الأخرى فهي مشهد متّا في رواية «الأخوة كارامازوف»، إذ يعرض لنا الراوي في رواية دستويفسكي كيف أن متّا يهذي بأسمى مشاعر الإنسانية قاطبة عندما يفيق من نومه وهو في طريقه إلى المقصلة بسبب التهمة الموجهة إليه بقتل أبيه. «لماذا ساعد الطفل هذه عارية؟» يصيح متّا، فتكون الإجابة: لعدم توفر المال لشراء قماش يكسوه، ولماذا يبكي الطفل؟ والإجابة: لأن ما يحتاجه من الحليب غير متوفر. ولماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟ إلى آخر ذلك من صيحات الإنسانية التي تنساب من أعماق وعيه أو لاوعيه.

أين تقف صورة الموت عند عبد الرحمن منيف مقارنة بالصور الأخرى المشابهة؟ يرتكز عبد الرحمن منيف في تقديمه لهذه الصورة على نقل الواقع بأمانة وصدق. ولعله يرى في بشاعة الواقع وبؤسه ما يجعله يتردد في البحث عن منظور يستخرج الحي من الميت. وكأن عبد الرحمن منيف يقول لنفسه إنه لواقع مميت وكل ما أستطيع أن أفعله هو تقديمه في واقعية تلتزم حدود الواقع لأنها إن حادت عنه فرّطت في الأمانة. باختصار، لا تستبد صورة الموت بالراوي من فراغ، بل إن الواقع الذي تعيش منه وتنتج منه هذه الصورة هو الذي يفرض نفسه. هذا مثلاً مقطع من صورة الجمهور الذي يرقب إعدام الرجلين:

كان بإمكان منيف أن يخلق من شخصية وداد مدام بوفاري أخرى، لكني أعود وأضيف أن منيف كان منسجماً مع الواقع

– وشفت اللي صار؟

– أي نعم.

– ولا ابن كلب قال كلمة، ولا أي ابن كلب رفع رجل عن رجل، والمساكين راحت بكيسهم. الله يرحم المساكين.

وبعد أن زفر أضاف:

– لو كان بحران رجال، لو هذا اللي صار صار بمكان ثان لانقلبت الدنيا، لكن الناس مثل الغنم، يركضون ويصرخون وآخرتها، يجي كم ابن حرام ويغفون الأول والتالي.»

(منيف:ص ٢٠٢)

ولو قارنا بين هذه الصورة وتلك الصورة عند دستويفسكي في «الأخوة كرامازوف» والناس تعتصر قلوبهم الحسرة على متّا الذي كان محمولاً على عربة إلى المقصلة لوجدنا الفرق. في نهاية تأملاته الإنسانية الحزينة يقول متّا: أيها السادة، لقد حظيت هذه الليلة بحلم جميل.»

يقول الروائي فورستر أن على الفن ألا يشعرنا بالحزن حتى لو كان المشهد حزيناً، أو على الأقل ألا تتوقف وظيفته عند إثارة الحزن لكي يتحول إلى امتداد للواقع الحزين. ورغم كل الأسى الذي يسيطر

على قصيدة إليوت، إلا أنها تنتهي بمناشدة البشر أن يبحثوا عن السلام من خلال نشيد يصوغه إليوت بالسنسكريتية وكأنه أراد أن يتخلى في هذا الموقف عن اللغة التي أودت الحرب العالمية بالملايين من أبنائها.

وكذلك يجعلنا الروائي ديكنز نشعر مع مس هافيشام في نهاية المطاف عندما تشتعل النار في بيتها وتأتي عليه، ويجعلنا نميل إلى الصفح عنها عندما تطلب الصفح من بب في آخر حياتها.

ذكرت في دراسة سابقة لي عند عبد الرحمن منيف ظهرت ضمن دراسات أخرى عن الرواية في كتاب عنوانه: «آفاق الرواية: البنية والمؤثرات» أنه كان بإمكان عبد الرحمن منيف أن يخلق من شخصية وداد مدام بوفاري أخرى، لكني أعود وأضيف أن عبد الرحمن منيف كان منسجماً مع الواقع، وأنه لا بد قد أيقن بداية أن وداد التي قبلت زواج الستر، وزواج التقاليد والعادات، لا يمكن أبداً أن تقع تحت أي تغيير جذري. فالتحرر من قيود المجتمع عند مدام بوفاري مبدأ لا يتجزأ، ويشمل العقل والقلب معاً ولا تصالح فيه: مرة مع المجتمع ومرة مع نفسها كما فعلت وداد التي انجرفت في النهاية مع المظاهر المادية وأصبحت مثل بقية الخلق من حولها تتسابق معهم في التسلق الاجتماعي، بل وتسبقهم إلى أعلى درجات السلّم.

لم يبق إذن من بصيص يخفف بؤس الواقع سوى شخصية أم حسني التي ينسحب عليها ما يشار إليه في المأساة بالارتياح الذي تجلبه الكوميديا، إن صحت الترجمة للعبارة الإنجليزية . (Comic relief) ويعود السبب في تماسك شخصية أم حسني إلى أنها لا تخلط بين الوطن والهجرة المصطنعة خارج الوطن، وترفض بالغريزة أن يخضع المرء إلى عهر الإغراء المادي وأن يكتفي بالعيش الشريف مهما كانت موارده ضئيلة، وأن يحافظ على الارتباط العضوي بالمكان الذي يزوده بوقود الحنين لا بوقود النفط.

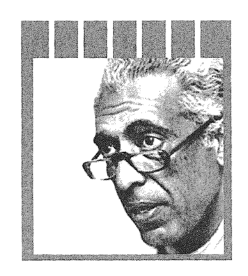
كان لي شرف التعرف على عبد الرحمن منيف وقابلته أكثر من مرة في عمّان وفي بيته في دمشق. ولا يمكن أن أنسى زيارته لي في فندق سميراميس قبل أعوام قليلة. وكم أشفقت وأعجبت بصاحب الجسم الهزيل وهو يدلف مرتجفاً إلى بهو الفندق، ورجوته أن أصعد معه في مركبة الأجرة خشية عليه من الوقوع في الطريق إلى بيته، لكنه أبى ذلك. كان عبد الرحمن منيف قمة من التحدي والشجاعة والصمود إلى آخر رمق. لكني أود أن أقول أنه كروائي أنشودة البساطة، لكنه لا يستطيع بكل بساطته أن يتخلى عن واقع أمة قبيح.

عندما كانت الحياة بسيطة كتب ما اعتقد أنه من بين أجمل كتاباته «سيرة مدينة».

وعندما تغيرت به السبل وفتح عينيه على واقع عربي بائس لم تعد البساطة تجدي نفعاً في المواجهة على الأقل من الناحية التقنية، فراح يرد على الواقع البشع بصورة واقعية بشعة. ولو رد على الواقع بصورة غير التي رد بها، أي بمنظور مشرق لبدت الصورة بعيدة عن الواقع، على الأقل من منظار الحاضر.

لو طلب إلي أن أقدم منظوراً لإنجاز عبد الرحمن منيف الروائي بإيجاز شديد لقلت أن عبد الرحمن منيف يعتقد صادقاً أن البداية هي الوعي بعمق الواقع مهما كانت بشاعته ومهما تبدت صورة بشاعتها، وهي بداية تقع ضمن بدايات صديقه إدوارد سعيد. رحم الله الصديقين العظيمين.

ولا شك أن خسارتنا ستكون فادحة لو خسرنا صدق وفكر الأديبين الراحلين وتوقفنا عند بؤس الواقع الذي ما زال يذكرنا بصدقهما وصداقتهما الحميمة مع الفن والواقع.



شهـــادة رحـــلة قـــارئ

في عالم عبدالرحمن منيف

ناصر الغيلاني*

(إذا كان من حق الكتاب أن يدلوا بشهاداتهم حول أصدقائهم المبدعين ، فإن من حق القراء ، هذه الفئة المنسية دوماً أن تدلي بشهادتها هي الأخرى ، وتعبر عن مدى علاقتها بهؤلاء المبدعين .. في هذه الشهادة حاولت أن أستعيد علاقتي كقارئ بعبدالرحمن منيف ، منذ بدايات تعرفي عليه ، وذلك في محاولة للانتصار للقارئ .. ورغم أنه جمعني لقاء بمنيف في تاريخ ١٠/١٢/٢٠٠٣م إلا أنني آثرت عدم التطرق إليه في الوقت الحالي).

* ناقد من سلطنة عُمان

كانت المرة الأولى التي أسمع فيها باسم عبدالرحمن منيف في حديث هامس بين طالبين أثناء سنوات الدراسة الجامعية في عام ١٩٩٢م، وكنت حينها في السنة الثانية، كان أحدهم يهمس للآخر باسم منيف بطريقة مشوبة بالخوف والسرية، ومن جملة ما سمعته: شرق المتوسط!، وأن الكاتب معارض مغضوب عليه من حكومة بلده الأصلي، وأنه نزعت عنه جنسيته، وحرم من جواز السفر، ومنعت رواياته في عدد من البلدان العربية بسبب كتاباته الجريئة ومواقفه المعارضة، وبقدر ما آثار هذا الحديث يومها الفضول في نفسي للبحث والسؤال عن رواياته، ولّد لدي شعوراً بأنه رغم العواقب الخطيرة للكتابة، إلا أن هنالك أفراداً استطاعوا التغلب على هذا الرعب الذي يشل الغالبية الصامتة!.. ولأن المرء عندما يبحث يعثر على ما يريد بطرق ووسائل شتى، أخذت روايات عبدالرحمن منيف تتوالى عليّ الواحدة بعد الأخرى من خلال زملاء وأصدقاء وعبر وسائط كثيرة تتبادل رواياته سراً في الغالب!، أخذتُ أقرأ أعماله باستغراق تام، وكأنني عثرت على العالم الذي أبحث عنه!، حيث الروح العربية الأصيلة في أبهى تجلياتها، وحيث الخلق الإبداعي والفني يجعل من الرواية ليس جزءاً من الحياة فقط، بل إضافة لها، وتوسيعاً لإمكاناتها، وفتحاً لآفاق جديدة بها، وإتاحة المجال للتعرف على أمكنة جديدة لم تكن معروفة في السابق، وعقد صحبة مع شخصيات روائية يتدفق نبضها بالحياة، إلى حد أنها قد تكون أكثر حياة من كثير من البشر حولنا!، وبمرور الأيام أصبح لدي أصدقاء كثيرون، إلياس نخلة، منصور عبدالسلام، ورجب اسماعيل، وزكي نداوي، ومتعب الهذال، وحسام الرعد، وطالع العريفي.. أتبادل معهم الحوار، أستمع إليهم، وأحلم بهم، وأتوقع رؤيتهم في أمكنة عدة، مثلما يحدث حين كنت أذهب إلى الصحراء البيضاء الشموس، حيث أظل أتوقع بين لحظة وأخرى رؤية متعب الهذال، طالعاً من بين لمعان السراب الصحراوي المخادع، أو من خلف الكثبان الرملية على ظهر ناقته العمانية البيضاء، وبندقيته الصمعاء النحيلة على كتفه، مصراً ومتوعداً من أنه لن يهنأ له بال إلا بطرد الأمريكان ذوي العيون الزرقاء من وادي العيون، أو كما يحدث أحياناً حين كنت أتجول في بعض المدن الكبيرة، حيث أظل أبحث بين جموع البشر المكتظة عن إلياس نخلة، وصدى صوته الذي لا يزال يتردد في رأسي « إن المدن الكبيرة تستر الإنسان، رغم أنها تظل تنهشه من الداخل حتى يموت ». أتذكر عذابات إلياس نخلة في رحلته المضنية والشقية في المدن من عمل إلى آخر، أتأمل في وجوه العابرين المتعبين بحثاً عنه، وفي مرات نادرة لازالت عالقة في الذاكرة رأيته _ أو ربما أحد ما يشبهه - وتبادلنا معاً الأحاديث الطويلة!، وكذلك يحدث هذا مع منصور عبدالسلام وحسام الرعد وعساف، وحتى مع وردان «كلب الخيبات والجسور المهزومة» _ في رواية حين تركنا الجسر _، فهو أيضاً يعاود الظهور في أكثر من مكان وزمان!.. وفي أحيان كثيرة يحدث لي أن ألتقي كثيراً بشخصيات روائية لم أكوّن صداقات معها، لكنني لا أخفي إعجابي بها، مثل الحكيم صبحي المحملجي بأحلامه وأوهامه الساذجة، حيث أصادف في الحياة اليومية نماذج تشبهه كثيراً فأضحك في سري على هذه المفارقات المدهشة!، كذلك أعيد قراءة روايات عبدالرحمن منيف فأشعر أني أتجول بحرية في مدن متخيلة مثل موران وعمورية وحران..إلخ وفي قرى فواحة برائحة الأرض الخصبة والأشجار والنباتات والأزهار مثل الطيبة، واكتشف معه صحارى عذرية حالمة ومقدسة، أتمتع بجمال رمالها في ساعات الغروب أو أثناء هطول الأمطار التي تبعث برائحة أعماقها المنعشة، وأتذوق عيونها وينابيعها العذبة التي تنبثق من باطن الأرض فجأة أو أعيد اكتشاف الصحراء وهي تنصب فخاخها الماكرة ضد الغرباء!.. حياة غنية، بالغة الغنى والثراء والتعدد رحت أكتشفها داخل روايات عبدالرحمن منيف، ومعها أخذت أقتنع بشكل أوضح أن قراءة الرواية لا تنتهي بقراءة الصفحة الأخيرة، بل تواصل رحلة حياتها في رأس القارئ وروحه، تحاصره بالأسئلة، وتقلقه بإشكالاته الفلسفية والأخلاقية في منعطفات حياته المقبلة، وتفتح له آفاقاً جديدة للتفكير والمغامرة، ومن ثم تعيد تشكيل رؤيته للحياة وموقفه من العالم، حيث يتأكد حينها صدق مقولة بريشت العظيمة من أن « المرء لا يعرف حقاً إلا ما يغيره! »، لكن رغم كل هذا الافتنان الآخاذ بعالم عبدالرحمن منيف الروائي، ظل سؤال الفضول المحير يزداد يوماً بعد يوم: أترى من كتب كل هذه الأعمال الروائية

العظيمة لا يزال يعيش في دنيانا هذه؟ أموجودٌ يا ترى هو الآن في مكان ما من هذا العالم؟! كيف يعيش وكيف يكتب؟! ومن أين استلهم إبداعه؟ وهل في ما تحكيه رواياته أشياء كثيرة من سيرة حياته؟ ثم كيف واتته الشجاعة لكي يجهر بما نخشى من مجرد التفكير به حتى!؟ أتذكر في لحظة من لحظات الافتنان القصوى بعد إعادة قراءة رواية من رواياته (للمرة الثالثة أو الرابعة)، وربما كان ذلك في يوم من أيام عام ١٩٩٧م، وقفت حائراً ومذهولاً بين عالمين، عالم المتخيل الروائي الجذاب، وعالم الواقع المعاش هنا والآن، كانت وقفتي أشبه بمن يريد أن يتأكد من الحد الفاصل بين عالم المتخيل الروائي وعالم الواقع الحقيقي، ولا شيء يمكن أن يؤكد ذلك سوى وجود الكاتب الذي كتب هذه الأعمال وسماع صوته!، ورغم أن الفكرة أصابتني بالقلق، أنا الذي لم يسبق لي أن رأيت كاتباً عدا الذين تنشر صورهم في الجرائد ناهيك عن الحديث إليهم، فكيف إذا كان هذا الكاتب هو عبدالرحمن منيف!، إلا أن الفضول دفعني لأن أبحث في صفحات الرواية عن عنوان دار النشر، لم أجد عليها رقم الهاتف، أخذت رقم دار نشر أخرى في بيروت من كتاب آخر، واتصلت بهم طالباً رقم دار النشر التي تطبع روايات منيف، أعطوني إياه، وبعد دقائق اتصلت بدار النشر هذه، أتاني صوت نسائي لطيف، قدّرت أنه لامرأة في الثلاثينيات من عمرها، مثقفة وتلبس نظارات طبية!، وأنها في مكان تعبق به رائحة كتب كثيرة، وبعد أن عرّفت بنفسي وبالبلد الذي أتصل منه، وبصوت مبحوح ومرتبك قلت:

* هل يمكن أن أحصل منكم على رقم هاتف عبدالرحمن منيف؟

– «بدك عنوان عبدالرحمن منيف.. خليك لحظة لشوفلك إياه».

فترة الصمت التي استمرت لثوان أصابتني بدهشة حقيقية!، يعني الرجل عايش وموجود!، ولديه رقم هاتف!، وبالإمكان سماع صوته!، أخذت نبضات قلبي تتسارع من الخوف والفرح، وبسرعة سجلت الرقم الذي أملتني إياه المرأة اللطيفة المثقفة التي تلبس النظارات الطبية _ والتي لا زلت أشعر بامتنان تجاهها حتى ولو لم أعرفها _، لكنني بعد أن أنهيت المكالمة داخلني القلق والخوف:

«ها أنذا خطوت الخطوة الأولى فهل سأتراجع؟!، ولكن إذا ما اتصلت ماذا تراني سأقول؟ وهل سيبدو كلامي مثقفا؟!»، وبعد فترة من الحماسة المترددة ومحاولة السيطرة على أنفاسي، أمسكت بالسماعة وضغطت على الأرقام، فترة من الصمت، ثم سمعت رنين الهاتف، يا إلهي إنه منزل عبدالرحمن منيف الروائي!، أتاني صوت نسائي، هل هي زوجته! (كنت أتوقع عبدالرحمن منيف مثل منصور عبدالسلام لم يتزوج!)، سألتها:

_ عبدالرحمن منيف موجود!

_ من نقول له؟

هذا السؤال لم أحسب له حساباً أجبت بهمهمة خجلة:

_ أنا فلان الفلاني، من سلطنة عمان

عبدالرحمن منيف مع جبرا ابراهيم جبرا

_ أهلاً بيك.. لحظات أناديه لك.

توقعت أي شيء إلا أن تقول لي أنه موجود!، بعد لحظات من الصمت سمعت صوته على الهاتف :

_ أستاذ عبدالرحمن منيف؟

_ أهلاً وسهلا..

_ من معي الأستاذ عبدالرحمن منيف؟!

_ نعم، أنا هو

_ كيف حالك أستاذ عبدالرحمن؟

أجاب بصوت ضاحك ومنشرح:

_ بخير الحمدلله.. أنت كيف حالك؟

_ أنا بخير الحمدلله.. أستاذ عبدالرحمن أنا لست كاتباً ولا ناقداً أنا قارئ بسيط لكنني وددت أن أقول شيئاً عن رواياتك.

رد عليّ بنبرة مليئة بالمودة، والبساطة، والتواضع :

«أنا يهمني فعلاً رأي القارئ أكثر من رأي الكُتّاب والنُقّاد..»

عندها اندفعت بالكلام معبراً عن إعجابي برواياته بانفعال شديد.. لا أدري ماذا قلت بالضبط لكنني تكلمت كثيراً عن زكي نداوي وكلبه وردان وإلياس نخلة ومتعب الهذال والحكيم صبحي المحملجي ومنصور عبدالسلام.. وكلما سكت لألتقط أنفاسي أسمع ضحكاته الصافية عبر الهاتف وفجأة وبحماسة ملفتة سألني:

* أنت كم عمرك؟

- ٢٣ عاماً

_ أنا أتوقع أن تصبح كاتباً (لم أكن قد كتبت شيئاً حينها سوى مقالة أريتها لدكتور في الجامعة، وودت دفعها للنشر، لكنه أصر على أنها لا تصلح لأن تنشر في الجرائد!).

وأخيراً وبطريقة معبرة عن المودة والتقدير قال:

_ أنا أشكرك كثيراً على هذه المكالمة، وأتمنى أن نبقى على تواصل، وأن تهتم أكثر بالقراءة والإطلاع..إلخ.

كان حديثاً قصيراً، لكنه خلق في نفسي انطباعاً راسخاً بأن هذا الإنسان في منتهى الصفاء الروحي والتواضع والمودة للآخرين، وبمرور الأيام أخذت أعاود الاتصال به بين فترة وأخرى، وفي كل مرة أشعر أنني ممتلئ بأشياء كثيرة لم أستطع أن أعبر عنها في الهاتف، لذا أمسكت بالقلم وبعثت برسالتي الأولى إلى (الروائي العربي الخالد كما كتبت له حينها)، لم أكن أتوقع أن كاتباً عظيماً مثله، سيقوم بالرد على رسالة قارئ مغمور مثلي، لذا لم أصدق حين اتصل بي صديق ينبئني عن وصول رسالة لي بالبريد من دمشق.. أمسكت بالرسالة وقرأت أسمي المكتوب عليها بخط أنيق ورشيق، الخط يوحي أن صاحبه كتب كثيراً وكثيراً حتى أصبح الخط بهذه الأناقة، أخذت الرسالة إلى مكان بعيد بالقرب من البحر، مثلما يحمل عاشق ما رسالة لهفته وسعادته، وهناك فتحت الرسالة وأخذت أقرأ (نص الرسالة)، يال هذا الإنسان الرائع، لكم شعرت حينها بالسعادة الغامرة والامتنان.. استمر التواصل بيننا عبر الهاتف، وأخذت أتابع مقالاته والحوارات التي تجرى معه والدراسات عن أدبه، أو أية أخبار عنه، وكنت أشعر بأن هنالك ما يشبه التجاهل المتعمد لهذا الفنان العظيم!.. ثم أخيراً جاءت ولادة روايته الملحمية « أرض السواد » التي أدخلتني إلى دنيا جديدة، وأججت افتتاني بعالم منيف الروائي، خاصة وأنني سافرت مع هذه الرواية إلى بلد خصيب حملني عبر نهره في رحلة أسطورية داخل التاريخ، جلست في مقاهي الشط مع عشاق ومجانين وأناس بسطاء، واكتشفت معهم روعة الحياة في رشفة شاي الغروب، حيث أضواء الشمس الأرجوانية تذوب في مياه نهر حالم وشريد، وأصغيت إلى وشوشات المياه، وخفقات أجنحة الطيور المتماوجة في الهواء، وتمتعت بمرأى بغداد عبر غباش الماء.. وعشت الحياة فيها بكافة أحداثها وتفاصيلها.. وبعد الرحيل طويلاً في عالم منيف المتخيل، أصبحت أفكر في شيء أكبر وأهم، وهو أن أسافر إلى دمشق كي أشاهد هذا المبدع العظيم على الطبيعة وأتحدث معه وجهاً لوجه!.

الرحلة إلى عبدالرحمن منيف

قلت لنفسي ذات يوم لا بد أن أذهب إلى دمشق، وفقط وقبل كل شيء من أجل رؤية هذا الإنسان العربي الرائع عبدالرحمن منيف، اتصلت به مسبقاً، وأخبرته بنية الزيارة، أبدى ترحيبه وأخبرني أنه سيذهب إلى بيروت ويعود بعد شهر، وصلت إلى دمشق في الفترة التي اتفقنا عليها، وفي مساء يوم الخميس ٢٠٠٠/٩/١٥م زرته في منزله بالمزة، أخذت وصف الحي الذي به المنزل منه عبر الهاتف، ذهبت قبل الموعد بساعة ونصف، وإذ تهت قليلا، أخذت أسأل المارة والجالسين على المقاهي، كنت أتوقع بمنتهى السذاجة أنني ما إن أقول لهم: عبدالرحمن منيف حتى سيهب الجميع لخدمتي، وسيشيرون لي إلى مكان المنزل، وكم كانت خيبتي يومها حين لاحظت أن وقع الاسم على آذانهم يبدو غريبا، وغير معروف، وكأنهم لم يسمعوا به أبدا، يومها شعرت لأول مرة بمدى الغربة المريرة التي يعيشها المبدع في هذه الأوطان الجحودة!، كنت أتصور (بوعي قروي ربما) أن كل دمشق تعرفه!، وصلت أخيراً في الموعد المحدد بالضبط، وقفت أتأمل بدهشة تاريخية وفرح وتعجب!: «هنا إذاً يعيش

عبدالرحمن منيف»، اقتربت شاهدت سيارة زرقاء صغيرة!، قلت لنفسي: «ويسوق سيارة أيضا؟!» (أحياناً نحن نتوقع أن الكتاب لا يفعلون شيئاً في الحياة عدا الكتابة!).. وقفت لدقائق أمام المنزل الذي يعيش فيه هذا المبدع الكبير وأنا أتأمل وأحدث نفسي:« من هنا إذاً خرجت رواية أرض السواد وسافرت عبر العالم!، وكل هذه الأحداث الكبيرة، والحيوات الغنية خرجت من هذه الشقة؟!، ونهر دجلة وحسون، وسيفو، وبدري، والحصان مهيوب، وداود باشا، وقادر، والسيد عليوي، ومقهى الشط، والسرايا، وكركوك، والموصل، وحلة الشيخ، والكرخ..إلخ، كل هذه الأماكن والشخصيات والعوالم خرجت من هنا؟!.. آه ما أروع الكتابة، ما أروع هذا التواصل الغني والمذهل مع الحياة والعالم، أي تواصل رائع مع العالم هذا الذي يجترحه الإنسان عبر الكتابة!»..

اقتربت من الباب وضربت الجرس، وإذ بسعاد القوادري زوجة عبدالرحمن منيف النبيلة والرائعة تفتح الباب ومعها ابنتهما الجميلة عزة:

ـ أهلاً وسهلاً تفضل.. الحمدلله على السلامة.. تفضل.. لحظات وسأنادي لك عبدالرحمن..

كانت أساريري متهللة، وحواسي متفتحة إلى الحد الأقصى من أجل الاكتشاف والمعرفة، اتجهت إلى الصالة، وهناك أخذت أجيل النظر في اللوحات التشكيلية الجميلة الناطقة بالحياة، توقفت عيناي عند لوحة جبرا إبراهيم جبرا على صدر الصالة، ورحت أتأمل فيها مبحراً في العلاقة الإبداعية الخصبة التي جمعت بين هذين المبدعين

دمشق ٢٨/٥/١٩٩٨

الأخ الكريم ناصر

تحية مودة وتقدير

تلقيت رسالتك المطولة الجميلة، وإني إذ أشكرك على عواطفك، وتقديرك ما تحويه رواياتي في نفسك من دراسة وتمحيص، أشعر أن جهدي لم يذهب سدى، وأن صفحات [illegible] من يقرأ ويتابع، ويضيف أيضاً، من خلال مشاركة الكاتب في إعادة ترتيب الوحدات والوقائع والشخصيات، ولعل هذا أكثر ما نفتقده في القراءة، إذ يطالب الكثيرون الكاتب أن [illegible] ربما نتيجة العادة في أن الرواية تزجية لأوقات الفراغ وليست طريقة لطرح الأسئلة، أو خلق الرغبة من أجل إعادة الاكتشاف.

إن القارئ الذي يحرض الكاتب، ويدفعه إلى المزيد من الجهد لكي تكون روايته أعمق وأكثر جرأة، وأن تكون الرواية القادمة أهم مما سبقها، لكن نسبة القراء الأذكياء، للأسف، لا تزال قليلة، إذ لم نتعود بذل الجهد من أجل قراءة الرواية قراءة جديدة ومختلفة، أي قراءة جدية، الأمر الذي يدفع بعض الكتاب إلى [illegible] وتفضيل السهولة، والابتعاد عن استفزاز القارئ، ما يجعل الرواية، في النهاية، وسيلة [illegible] وتقتل الدهشة.

بعد أن قرأت رسالتك شعرت أن الكلمة مثل الطير، يمكن أن تجتاز الحدود وتصل إلى [illegible]، ويمكن أن تؤثر أيضاً. وشعرت أن العلاقات [illegible] بيننا لا تزال [illegible]، وهذا ما يجعل القراءة ذاتها جديدة، ويمكن أن تكون متعة ومغامرة في آن.

أخي الكريم

أرجو المعذرة لعدم [illegible]، الآن، على الكتابة المطولة، والإجابة على كل [illegible] الأسئلة التي طرحتها في رسالتك، لكني أعدك أن أبقى على اتصال معك، وبعد [illegible] الوقت، ولدي ثقة كبيرة أنك مشروع كاتب، نظراً [illegible] مع رجاء الانتباه [illegible]

مع [illegible] تقبل مودتي الصادقة، وتقديري.

عبدالرحمن منيف

الكبيرين، والإنسانين الرائعين الحبيبين إلى القلب جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، والتي أثمرت ضمن ثمارها الكثيرة رواية عالم بلا خرائط ١٩٨٢م.. شدني التناسق بين كافة أجزاء المكان، بدءا من الألوان، وانتهاء بالتحف واللوحات والأثاث، والتفاصيل الجمالية الصغيرة التي تعكس حساً فنياً مرهفا.. وفي غمرة تأملي، سمعت صوت عبدالرحمن منيف قادما، اختلطت في صدري المشاعر، وعلت وجهي ابتسامة عريضة، أقبلت إليه وصافحته بحرارة، وأخذت أتطلع إليه في محاولة أخيرة ونهائية للتأكد من أن هذا المبدع الكبير واقفاً أمامي الآن.. لاحظ انشداهي فابتسم بخجل وقال لي ونحن نجلس:

_ كيف حالك؟ متى وصلت للشام؟

_ أول أمس..

ودخلنا فجأة في أحاديث طويلة استمرت خمس ساعات!.. سألني في البداية عن عُمان؟ وعن الأدب والثقافة في عُمان؟ وأخذنا الحديث في رحلة تذكر تاريخية.. ثم إذ بزوجته سعاد التي شاركتنا الحديث تقول:

_ عبدالرحمن لديه جواز عُماني!

ضحك عبدالرحمن منيف وضحكت مستغرباً فأضافت:

_ ولديه جواز يمني وسوداني..إلخ ضحكنا طويلا، ولكني شعرت بشيء من الألم في داخلي، مبدع عربي كبير بهذا الغنى الإبداعي، وبالخدمات الجليلة التي قدمها للثقافة العربية، وهذا العطاء الحقيقي واللامحدود ولا يتمتع بأبسط الحقوق، جواز السفر، هذه فضيحة كبيرة!.. للحظات غابت زوجته عنا في الداخل، ثم عادت وهي تحمل جوازات سفر سوداء وحمراء وبنية.. وأعطتني واحداً من بينها، جواز سفر عُماني ينتمي لإمامة داخل عُمان في منتصف الستينات، حيث كان الصراع قائماً بين السلطان سعيد بين تيمور والإمامة التي حصلت على اعتراف من جامعة الدول العربية آنذاك، وأصدرت ربما جوازات سفر كان من نصيب عبدالرحمن منيف واحداً منها كما يبدو، أخذت أقلب الجواز، وإذا بي أكتشف المفاجأة الثانية، وهي أنه في الجواز مسجل:

* عبدالرحمن إبراهيم المنيف، مواليد مدينة صور »

قلت له غير معقول!، هذه صور مدينتي في عُمان!.. وأخذت أحدثه عن مدينته صور التي سجلت ولادته فيها دون أن يعرفها!، حدثته عن صناعة السفن في صور، ورحلات التجارة البحرية التي كان يقوم بها أهلها إلى موانئ شرق أفريقيا والهند والخليج والبصرة.

قال لي:

* في رواية أرض السواد وأثناء رحلة سيفو وبدري مع صاحب المركب أبو منعم في نهر دجلة، كنت أود أن أستمر في السرد نحو بحر عُمان، وإلقاء شيء من الضوء على تلك الفترة البحرية، ورغم أن المحاولة كانت مغرية إلا أنني آثرت التوقف إشفاقاً على القارئ من ازدياد حجم الرواية (في رواية أرض السواد ورد هذا المقطع على لسان الملاح أبو منعم: «ويوم تفارقنا، وجنا بساحل عُمان، ولأن العلاقات بينا صارت قوية، صرنا أخوان، أكثر من الأخوان، انطاني فد كتاب..») ص٤٦٩

قلت له مداعبا:

_ من المفروض أن تكتب عن عُمان، فأنت الآن عُماني.

ضحك وأجاب:

_ أنا أرى أن عُمان بلد غني ومتنوع، ومجال الكتابة عنه واسع إن كان على صعيد التنوع الجغرافي أو التاريخي، ومن خلال إطلاعي على الكتيبات والمجلات، وأحياناً بعض البرامج على التلفزيون، أرى جبالاً عالية وحادة، ولها تضاريس مختلفة ومدهشة، وأيضاً لديكم تجربة البحر مثلا، ومناطق عديدة متنوعة، وفي رأيي أن رواية البحر العربية مثلاً لم تكتب إلى الآن، فالمجال خصب وواسع، ويحتاج للتناول.

– علقت زوجته سعاد: «قرأنا قبل فترة مذكرات أميرة عربية، كانت في غاية المتعة».

أضاف منيف: «هذه المذكرات رائعة جدا، فالإنسان يتعرف من خلالها على أجواء جديدة ومختلفة عن الحياة في تلك الفترة، وهي أيضاً تعتني جيداً بالتفاصيل الصغيرة والهامة إلى حد أن القارئ يدخل _ كما يقال _ إلى المطبخ، ويتعرف على طبيعة العلاقات السائدة بين الناس بمختلف مراتبهم في تلك الفترة».

كانت إحدى الموضوعات التي أريد أن أستشفها من عبدالرحمن منيف هي طبيعة العلاقة الحميمة التي تربطه بصديقيه الكاتبين الرائعين، جبرا إبراهيم جبرا، وغائب طعمة فرمان اللذين أحبهما كثيرا، وكتب عنهما أكثر من

مـرة، وحين بـدأ الحديث يـنسـاق أولاً عـن جبرا، وقـفت مشدوهـاً أمـام هـذا الموقـف الإنسـاني، وهـذه الشـفـافـيـة الـعالـية لدى منيف، لحظات عميقـة من الصمت والتذكر والـتـأمـل والحزن والإحسـاس بـالـفـقـد والحنين ثم دمـوع تتوارى بخفاء في محجريه قالت كل شيء دون كلمات..

قـلت لـنـفسـي في تـلك الـلـحـظـات: «هـكـذا هـي الـصـداقـة الحقيقية، هكذا هو التواصل الروحي العميق بين الأصدقـاء، لكم هم شفافين هؤلاء الكتاب!».. قادنا الحديث عن جبرا إلى الحديث عن العراق إبان الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، لكنني عرجت بـالحديث إلى غائب طعمة فرمان ومنفـاه الأخير البارد في موسكو حيث مات هو الآخر محروماً من جواز السفر!، قلت له:

_كتبت كثيراً عن الراحل غائب، وأنا أريد أن أعرف منك كيف بدأت هذه الصداقة العميقة.

– رد منيف قـائلا: «ستستغرب لو أخبرتك أنني وغائب لم نـلـتـق في حـيـاتـنـا سوى مرتين، الأولى في مـنـتـصـف الخمسينيات، والثانية في بداية الثمانينيات».

– قلت له: استحالة.. أستاذ عبدالرحمن أنت الذي كتبت متأثراً في رحيله « لا أعرف ماذا أقول عن غائب أو كيف أقوله..» إذاً كيف تكونت هذه العلاقة العميقة والحميمة.

– ضحك منيف وقال: «كلها عن طريق المراسلة.. واصلنا تبادل الرسائل طوال تلك السنوات.. دعاني غائب في إحدى رسائله الأخيرة لزيارة موسكو، ووعدني أن يريني شوارعها ومتاحفها وآثارها لكن الرسائل انقطعت فجأة.. وجاءني خبر أن غائب توفي..! »

صمت صمتاً عميقا، وأطرق برأسه لحظات، وكأنه ندم لأن الزيارة لم تتم كي يرى غائب للمرة الأخيرة، ويروي شوقه الروحي لهذا الصديق العزيز.. رفع رأسه وسافرت عيناه للبعيد في رحلة تذكر، لم أجرؤ على الكلام أمام الصمت المهيب، كنت أتـطـلـع بـاخـتـلاس إلى عينيـه المبـحـرتين، وأشـاهـد الـدمـوع وهـي تملأ الـعـينين وتكـاد أن تفيض.. وعبدالرحمن منيف يجاهد في إخفائها، لكن الذكرى كانت طاغية وممضة، وحين غلبته المشاعر، وقبل أن تسقط الدمعة الأولى استأذن من المجلس وقال بهمهمة ملتاعة: «سأعود..»

انتظرت دقائق غائباً مع غائب ومنيف، ومع روعة الأشياء الحقيقة الراسخة، وكنت أسائل نفسي في هذه الرحلة العميقة « أية رسائل هذه التي تخلق كل هذا الذي رأيته أمامي هنا..».

عاد عبدالرحمن منيف صامتا، لمت نفسي لأني قلّبت عليه المواجع والأحزان، سادت فترة صمت بيننا، لكن منيف استأنف الحديث عن غائب وبعض الذكريات..

– قلت لـه: أسـتـاذ عبدالرحمن.. احتفيت كثيراً بـالأدبـاء البارزين الذين رحلوا عن حياتنا في السنوات الأخيرة في كتابك « لوعة الغياب » لكن السؤال الذي قلته لنفسي، وأريد أن أطرحه عليك هو: هل بلغ الجحود والنكران في واقعنا العربي لأبنائه المبدعين إلى الدرجة التي استفزت مبدعاً مثلك لكي يترك عمله الرئيسي _ الرواية _ ويتفرغ للكتابة عنهم؟.

– أجاب منيف بصوته عميق مهموم: «والله. رغم الكلام الكثير الذي يقال عن الوفاء العربي إلا أنه في تصوري شيء مبالغ فيه، وغير حقيقي، فبمجرد أن يرحل الأديب عن الدنيا، ويُهال عليه الثرى ينسى ويغيب ذكره!، وأنا أستغرب كيف تتناسى أمة من الأمم مبدعيها بهذا الشكل المخجل! ».

كـانت المرارة واضـحـة في نبرة صـوتـه وطريقـة حديثـه، حاولت أن أخفف عنه بأن أنقله إلى موضوع آخر، خاصة بـعـد أن أنـبـأني بمتـاعـبـه الـصـحـيـة، والتي استـنـتـجت أن لـ«أرض السواد» _ هذه الرواية المذهلة والخارقة من حيث الجهد الذي بذل في كتابتها _ سبب رئيسي في زيادة معاناته الصحية، لكن هكذا هم المبدعون الحقيقيون يحترقون محبة وعطاءً كي يهبوا النور للآخرين.

– قـلت لـه: أسـتـاذ عـبـدالرحـمـن. كـيف تـبـدأ عـمـلـيـة التحضير للرواية وصولاً إلى كتابتها؟

– أجـاب: «تـقـريـبـاً لـدي خـطـوط عـامـة وهـموم من نمط خاص.. لكنني دائماً ما أرى أن الرواية ينبغي أن تكون قطعة من الحياة.. أما عملية الكتابة فهي تبدأ بالتحضير للعمل، وقد تستمر القراءة والتحضير لسنوات كما حدث في رواية «أرض السواد»، حيث استغرقت تفكيراً طويلاً وعميقاً أثناء التحضير للعمل، وأنا دائماً عندما أبدأ الكتابة في موضـوع مـا أتفرغ له تماما، فمثلاً في رواية أرض السواد بدأت التفكير في داود باشا: كيف يفكر ويتطلع؟ ما هي

همومه؟ وكيف يتعامل مع الآخرين..إلخ ووجود داود باشا يحتم وجود معاونين ومساعدين فوجدت شخصية ناطق أفندي ثم فكرت في ضرورة وجود خازن للمال فوجدت شخصية نادر أفندي، وطبيعي أن الأمور لم تكن واضحة تماماً قبل الشروع في الكتابة، ولكن مع البداية ومواصلة الكتابة تنشأ حالات جديدة وتتوالد شخصيات، ثم تتكون شبكة من العلاقات تتدافع ذاتيا، وفي تدافعها هذا تتشكل الرواية ثم تأخذ صيغتها النهائية».

_ ألا تسجل مخطط كامل للرواية؟

– «أسجل بعض النقاط البسيطة جداً « علامات » أما الكتابة فهي حالة اكتشاف دائم وأحياناً الحرفة تلعب دورها ».

– تعلق ابنته عزة التي جاءت لمشاركتنا الحديث ضاحكة: «بابا لا تخبره كل شيء خليه يتعب مثلما تعبت لا تعطه الأشياء جاهزة ».

نضحك جميعا.. (من جملة الأشياء التي شدتني كثيراً في ذلك اليوم هو الحب الدافئ الذي يملأ أرجاء البيت بين عبدالرحمن منيف وزوجته الرائعة سعاد القوادري بوعيها العميق وثقافتها الواسعة، وبإيمانها الشديد بالقيم والمبادئ الكبيرة التي دافع عنها عبدالرحمن منيف، وتضامنها معه في كل المواقف الكبيرة مهما كانت الخسائر، وتشجيعها الدائم له، فهي في تعاملها معه زوجة وصديقة وحبيبة وقارئة معجبة بأعماله، ودورها كبير وواضح في توفير المناخ الإبداعي المناسب له، فهي بلا شك أحد أهم أسباب نجاح عبدالرحمن منيف وعطائه الكبير، كذلك أيضاً لفت انتباهي نجاحهما المتميز رغم الظروف الصعبة في تربية أبنائهما بطريقة تجعلهم امتدادا لوعيهما وثقافتهما وحريتهما ومواقفهما النبيلة في الحياة وهذا ما تأكد لي لا حقاً).

سألني عبدالرحمن منيف عن الأماكن التي أنوي زيارتها في دمشق، وقال لي وهو الذي لا يتعب من تشجيع الآخرين وتحفيزهم: « عليك أن تعود عينيك على الملاحظة والمقارنة والاكتشاف، ستلاحظ هناك وأنت تزور دمشق القديمة الشوارع الضيقة الملتوية والمليئة بالمنعطفات والتي بناها الأهالي أيام المماليك لخلق حاجز بينهم وبين السلطة وللدفاع عن أنفسهم ضدها، وحتى يتاح لهم حين يأتي الجنود رؤيتهم مسبقاً والتخفي عنهم وتحذير الآخرين » وانتقل حديثه من المعمار إلى الفن التشكيلي، وأنا أستمع معجباً ومكتشفاً للاهتمامات الواسعة التي تشغله، والأسئلة التي لا يكف عن طرحها، وإنصاته العميق لمحدثه وتواضعه الشديد، ورغبته الدائمة في التعلم والاكتشاف والمعرفة، وهذا ما جعل ذاكرته مخزناً هائلاً للأحداث والتفاصيل واللهجات والشخصيات والأماكن إضافة إلى مخيلته الخصبة، في ذلك اللقاء لامست عن قرب مدى رهافة إحساس هذا المبدع الكبير، أتأمل فيه مسترجعاً حياته النضالية في السياسة ثم في الكتابة، وصلابته الداخلية التي لا تلين ولا تعرف المهادنة، ومواقفه الأبية والشجاعة ضد كل قوى الطغيان والظلام، أكتشفه أمامي بعينيه المليئتين بالحب والذكاء والطفولة والحكمة، شفافيته العالية، وهمومه الكبيرة، وصدقه العالي مع نفسه ومع الآخرين، إلى كم هو كبير ورائع هذا الإنسان (عبدالرحمن منيف)، هذا المناضل النبيل الذي تمسك بجمرة القيم والمبادئ والكلمة الصادقة، هذا الذي طلق المغريات والمكاسب والمغانم، ورفض الرضوخ للتهديدات والمساومات على الحقيقة، وهو الأعزل إلا من سلاح الكلمة.

قلت له وأنا أنظر في عينيه:

_ الكتابة كلفتك كثيرا.

_ والله، ربما أشياء كثيرة لكنها ضرورية، عموماً المهم أن المرء (عبدالرحمن منيف نادراً ما يستخدم صيغة الأنا في الحديث عن ذاته، لتواضع أصيل في نفسه، ولأنه معني دائماً بالكتابة عن الآخر، وهذا ربما ما جعله يؤجل كتابة سيرته الذاتية لأنه مهموم بكتابة سيرة المنسيين والمهمشين من أبناء شعبه في مختلف رواياته) استطاع أن يتجاوز الصعوبات وبالتالي فهي لم تعد الآن ذات بال.

– قلت له: «الكتابة ستظل خالدة، أما المدن القاسية، مدن الملح الهشة، والسجون والجلادين فجميعها سيأتي عليها الزمن، ستتآكل ولن يبقى منها شيء سوى الخزي والعار، أما الإبداع الصادق فيبقى على مر العصور...

وأنا أخرج من المنزل لم يكتف عبدالرحمن منيف بتوديعي على الباب بل أخذ يرافقني حتى الساحة الخارجية، وأنا أبتعد ظل واقفاً يلوح لي بيمناه وبابتسامة حانية مشرقة لا تزال خالدة في النفس.

الاستشراق في اليابان

تاريخ العلاقات اليابانية-العربية عبر «الاستشراق الشرقي»

صورة العالم العربي -الإسلامي في اليابان

بســام الطيــارة ★

تم نقل الأسماء والكلمات اليابانية بواسطة نظام نقل اللغة اليابانية «عريب» (١) وهو نظام لفظي ثابت، مبني على استعمال أحرف اللغة العربية فقط للكتابة الصوتية بحيث يتمكّن أي قارئ، يجيد اللغة العربية من قراءة كلمات اللغة اليابانية ويسهّل إمكانية نقل الألفاظ بشكل صحيح.

**** ماذا يعني مفهوم الاستشراق في الفضاء الثقافي الياباني؟ كيف يمكن فهم توجهات البحث الاستشراقي في اليابان الموجود في الشرق الأقصى؟ وهل ما زال ممكناً الحديث عن اليابان الشرقية أم أن التطور التقني والصناعي استطاع التغلب على معطيات الجغرافيا من خلال تأثيراته على نمط حياة الشعب الياباني وتفكيره، وغرَّبه غرباً وغرَّب منظوره للشرق؟ هذه بعض من الأسئلة التي يطرحها الانفتاح الجديد على اليابان من قبل بعض المثقفين العرب والمهتمين بالشأن الياباني الثقافي والاجتماعي منه والأدبي.***

من المفروض أن تتكثف الأسئلة عند أول لقاء بين المثقف العربي وبين اليابان كدولة وأمة ومجتمع، ولكن وللأسف فإن الأسئلة هذه لا تطرح وإن طرحتها التناقضات التي لا بد وأن يصادفها المثقف العربي عند بدء الاحتكاكات مع حقيقة الواقع الذي يعيشه والفارق بين ما يراه هو من اليابان وبين ما يراه المثقف الياباني في يابان اليوم، فإن الأجوبة تأتي عبر مجهر «سوء تفاهم كبير ومتبادل بين الثقافتين» تغربلها ثقافة غربية ساهمت، وما زالت تساهم، بتحوير صور التفهّم المتبادلة.

ليس من أهداف هذه الدراسة البحث في أصول معرفة المثقفين العرب بالثقافة والحضارة اليابانيتين، فمن خلال بعض «القليل الكثير» الذي كتبه عربٌ عن اليابان يتبين بسهولة بيضاء أن معظم المعلومات المتناقلة في المقالات والمؤلفات باللغة العربية، وما تنطح بعضهم بتسميته «بحوثاً» هي في الواقع نقل عن دراسات غربية واستشفاف لمضامين وردت في كتب وبحوث غربية وخصوصاً أنكلوسكسونية وبالتحديد أمريكية، تم وضعها خلف منظور عربي، في محاولة لمقارنة حالات تاريخية غير قابلة للمقارنة في كثير من الأحيان (مقارنة مع كل من مصر وتونس بالتحديد!)، لاختلاف المعطيات والظروف والأحوال الاجتماعية للمجتمعات المعنية بالمقارنة.

وبالعكس فإن من أهداف هذه الدراسة المتواضعة محاولة

★ كاتب ومتخصص في الشأن الثقافي الياباني

سبر غور معرفة اليابانيين بالثقافة العربية والإسلامية، ومحاولة تبين طرق وصول هذه المعرفة والعلوم المتعلقة بها إلى اليابان. ويدفعنا السعي هذا نحو الالتفات إلى علم «الاستشراق» في اليابان.

وقد يبدو غريباً وقع كلمة «استشراق» عندما نكون في أقصى الشرق ونتكلم عن... الشرق!

والواقع أن ما عرف بعلم الاستشراق، كان، حتى قبل كتاب «إدوارد سعيد» الذي حمل عنوان «الاستشراق» (٢)، مضمار دراسة الإسلاميات ومنطقة الشرقين الأدنى والأوسط وفي مقدمتها مصر. وقد أتى كتاب «إدوارد سعيد» ليبرز تحويرات «الاستشراق الأكاديمي» ويسلط الضوء على تأثيرها على الفكر الغربي ونتائجها التاريخية على الفكر البشري.

وإذا كان «إدوارد سعيد» قد تطرق في بعض الفقرات، من خلال بعض الالتفاتات والجمل الاستشهادية إلى آسيا، خصوصاً إلى الهند والصين، فقد تم ذلك في سياق تحليله للسياسة الاستعمارية لكل من فرنسا وإنجلترا واستنكاره لها. ولكن في نهاية الأمر فإن «الاستشراق» ينحصر، حسب مفهومه، في فضاء الإسلام والعرب والامبرطورية العثمانية. ونحن لا ننتقد هذا التعاطي الانتقائي لكلمة «استشراق»، فهو يعكس واقع أمر«الاستشراق» في المفهوم الأكاديمي اليوم. وكذلك هو الأمر في اليابان الموجودة في أقصى الشرق.

ويعود استعمال كلمة «الشرق» (oriento) في اليابان إلى عام ١٩١٤فقط، ويشير مدلولها إلى الشرقين الأوسط والأدنى. ولكن يمكن أن يدل أيضاً على «الشرق» «توهوو» (toyo) ويمكن أن يستعمل للإشارة إلى القارة آسيا «تومبوو» (toyo) أما عبارة «مستشرق» التي تستعمل كلمة (orientalisto) للإشارة إليها، وهي للمناسبة تختلف عن «توويووغَقُوشا» (toyo -gakusha) التي تشير لمن يبحث في شؤون آسيا (toyo) بما فيها اليابان والشرق بشكل عام وشامل. بالنسبة للدراسات المتعلقة بالصين تُستخدم عبارة «توويووغَقُو» (toyo) -gaku) أما بالنسبة للدراسات المتعلقة بالإسلام والشرق الأوسط فتُستخدم عبارة «أورينتَليسُومُو-غَقُو» (orientalisumu-gaku) هذا التنوع والتنويع في المفردات والعبارات، يشير إلى نوع من التردد في تحديد المشار إليه، بخلاف خصوصية اللغة اليابانية التي على الرغم من اقتباسها لمجموعات هائلة من الكلمات الأجنبية استطاعت دائماً «هضمها لغوياً» وإعطاءها معاني محددة ودقيقة. ويعود ذلك حسب رأينا إلى الظروف التي رافقت نشأة علم الاستشراق في اليابان، وظروف وصول المعلومات الأولى عن الشرق (الأوسط والأدنى) من مصادرغربية.

يمكن اختصار تعريف عبارة الشرق الأوسط بالشكل التالي: مفهوم جغرافي يقابل من جهة الشرق الأقصى ومن جهة أخرى الغرب ومن البديهي أن كلمة «تشيُووتوو» (chûto) اليابانية التي تعني الشرق الأوسط جاءت من الترجمة الحرفية للعبارة الإنجليزية «The Middle East» وقد اعتمد اليابانيون على «وجهة النظر الأوروبية» في تفسيرهم ونقلهم لهذه الكلمة حسب العديد من المستعربين اليابانيين ونذكر منهم « سُوغيتا هيدِأقي» (SUGITA Hideak) (٣) أما معجم الـ«قووجيئِن» (K(oi)jien)، وهو الأوسع انتشاراً في اليابان، فيعرّف كلمة «تشيُووتوو» بـ«المكان بين الشرق الأقصى والشرق الأدنى من المنظور الأوروبي» كذلك الأمر بشكل عام بالنسبة لدوائر المعارف الأخرى (عدا بعض الاختلافات البسيطة جدا).

يعود استعمال كلمة «الشرق» (oriento) في اليابان إلى عام ١٩١٤فقط، ويشير مدلولها إلى الشرقين الأوسط والأدنى

لم يكن ممكن لكل هذه التعريفات أن تتولد قبل فترة انفتاح اليابان وهي ليست فقط مجرد إشارة جغرافية عملية بحتة بل تنم عن تأثر ثقافي وتأثير المنطلق الغربي على قياس المدلول الجغرافي الذي ارتسم فيما بعد على المدلول الحضاري لما يمكن أن تدل عليه عبارة الشرق بشكل عام والشرق الأوسط بشكل خاص. ففي الشرق الأقصى لا يستخدمون عبارة «الغرب الأقصى» أو «الغرب المتوسط» وهما عبارتان يمكن أن نعتبرهما غير مفهومتين وبلا معنى. أما في النصوص اليابانية القديمة (وكذلك الصينية) كانت كلمة غرب تعني الهند.

إن مفهومي الشرق والغرب بالمعنى الجيو-سياسي الحالي لم يتطور إلا في فترة متأخرة من تاريخ اليابان. فالعبارة الثنائية «الشرق والغرب» كانت تتضمن بالنسبة لأوروبا في ذلك الوقت معنى ضمنياً يحمل مدلول الصراع والتنافس بين عالمين وهكذا فإن تعبير «الشرق» بالمفهوم الأوروبي كان يحمل مدلولاً يشير إلى «الآخر» أو «الغريب» أو «النكرة» وقد اعتمد اليابانيون هذه المصطلحات على الرغم من أنهم

كانوا- قبل الاحتكاك مع «الغربيين»، وقبل أن تطرح إشكالية المعنى الجديد «الجيو- ثقافي» لهذا المصطلح، كانوا يعتبرون أنفسهم جزءاً من هذا «الآخر» الذي هو الشرق.

وقد تأثرت اليابان كثيراً بحركة الاستشراق العلمي الذي صادف أوجها مع بداية انفتاح بلاد الشمس على العالم.

وقد انطلقت حركة الاستشراق العلمي في أوروبا في منتصف القرن السابع عشر عبر بعثات أثرية كانت تمولها شخصيات بارزة في أوروبا وخصوصاً في فرنسا، مثل سيغيه ومازاران وخصوصاً كولبير. وكان هدف هذه البعثات في بداية الأمر البحث عن كل ما له علاقة بالتاريخ اليوناني - الروماني القديم. ولكن بدأ العلماء والمثقفون الذين كانوا يرأسون هذه البعثات بالاهتمام بالمخطوطات العربية والإسلامية القديمة التي كانوا يطلعون عليها، بعد أن اكتشفوا أهميتها العلمية، وثراء ما يمكن أن تحويه من معلومات قيمة. فأخذوا يهملون رويداً رويداً التاريخ اليوناني- الروماني ويتجهون نحو دراسة «الشرق في محيط الحضارتين اليونانية والرومانية» أي الشرق العربي الإسلامي.

في عام ١٦٩٧م صدر كتاب يُعرف بـ « المكتبة الشرقية» أو بـ«مكتبة بارتيليميه ديربولو» اسم واضع الكتاب (٤) ويختصر العنوان الأصلي وحده والذي يتجاوز الصفحتين، مفهوم الاستشراق كما هو معروف في أيامنا الحاضرة. وبعد سبع سنوات من ظهور هذا الكتاب صدر كتاب ألف ليلة وليلة الشهير بترجمة أنطوان غالان (١٦٤٦-١٧٥) وقد كان لهذين الكتابين وقع كبير في الأذهان، وساهما في خلق عالم خيالي شرقي استمر تأثيره على عقول الأوروبيين لمدة طويلة. ومنذ ذلك الوقت أصبح ميدان الاستشراق مرادفاً لما يمكن تسميته اليوم «الدراسات الإسلامية» فالشرق الأقصى غير مذكور في كتاب «المكتبة الشرقية» سوى عبر نصوص الرحالة المسلمين. وهو لم يدخل ميدان الاستشراق سوى لفترة قصيرة عبر بعض الدراسات التي قام بها «اليسوعيون» والبعثات التبشيرية قبل أن تتفرع الدراسات المتعلقة بمناطق الشرق الأقصى إلى فروع عديدة حسب الثقافات والديانات المتنوعة المتواجدة فيها والشعوب التي تكون سكانها.

ويؤكد هذا التوجه موجة إصدارات كتب الرحلات مثل كتاب دومينك فيفيان دونون (١٧٤٧ - ١٨٢٥). وظهور النحو الاستشراقي في فن الرسم عند نهاية القرن الثامن عشر، مع اهتمام خاص بمصر التي كانت قد تحولت إلى مختبر للدراسات الشرقية.

في بداية عهد الدراسات الشرقية أو الاستشراق العلمي كانت ركائز التبحر والدراسة تعتمد الأبعاد الحضارية وكان التركيز يتم أساساً على القيم الثقافية أكثر من القيم العلمية. فالهوة في هذا المجال (العلمي: التقني والصناعي خصوصا). لم تكن قد اتسعت كثيراً ولم يكن الفارق بين نسب التقدم شاسعاً كما أصبح في مطلع القرن التاسع عشر. ولم يكن باستطاعة المستشرقين الأوائل اعتبار الحضارة الإسلامية في مرتبة أدنى من حضارتهم، حتى عندما كانوا يهاجموها. ولكن مع الدخول في القرن التاسع عشر، وما شهده من اهتمام بالعلوم والتقنيات على حساب الثقافة بمفهومها والواسع، وما استتبع ذلك من تعاظم السيطرة السياسية الغربية وبداية الاستعمار المنظم، أصبح الغرب ينظر إلى الشرق برومانسية. ولكنها رومانسية تحمل بعضاً من الازدراء.

يمكن اعتبار الإسلام المدخل الأول للإدراك الياباني لواقع العالم العربي

الاستشراق واليابان

صادف أنه ابتداء من تلك الفترة، أي منتصف القرن التاسع عشر، بدأ اليابانيون وبشكل واسع جداً عملية تحصيل وامتلاك المعارف الغربية ومنها المعرفة والمعلومات عن الشعوب والحضارات الموجودة في المنطقة الواقعة خارج الفضاء الحضاري الصيني المباشر الذي كانوا يسبحون فيه. ويطرح هذا التزامن- بين بدء اختلاف نوعية النظرة الغربية للعالم العربي والإسلامي، وبين بدء المسار التاريخي لعملية اكتساب المعرفة في اليابان حول هذه المنطقة- سؤالاً حول الاستشراق الياباني في سعيه إلى المعرفة العلمية واكتساب نظرة جديدة إلى الآخر، وما إذا سقط سعيه هذا في التشويهات التي ندد بها ادوارد سعيد، أم أن اليابان البلد الموجود في الشرق الأقصى، كان يملك بعض المعلومات والمعارف الأساسية حول هذا الشرق، مما مكنه من تجنب فخ هذه التشويهات الحضارية ؟

اليابان والنصوص الأولى

يمكن اعتبار الإسلام المدخل الأول للإدراك الياباني لواقع

العالم العربي ومنطقة الشرق الأوسط والخليج ومعرفته بها فأول النصوص التي تتعلق بالمناطق التي يسكنها العرب كانت في الواقع قد ذكرت كعناصر جغرافية تدخل ضمن عملية التعرف على الإسلام كدين الاستثناء الوحيد كان مصر، ولكن في مرحلة متأخرة جداً، حيث تم الاهتمام بها من الناحية الأثرية مع تطور «علم المصريات» في ظل موجة الاكتشافات للآثار الفرعونية، بالإضافة إلى الاهتمام بمحاولات مصر الإصلاحية وتوجهها نحو الاحتكاك بالغرب من أجل عصرنة الدولة.

من هنا يمكننا تحديد احتكاك اليابان بالإسلام وبالتالي بداية حركة الاهتمام به وبالدراسات الإسلامية والعربية من قبل المتنورين والمثقفين اليابانيين وذلك عبر أربع مراحل متفاوتة في الوقت ومختلفة تماماً:

- الأولى بدأت نحو القرن السابع وامتدت حتى عصر التبادل القوي بين اليابان والصين.
- الثانية انطلقت ابتداء من القرن السابع عشر مع بداية ترجمات بعض المثقفين اليابانيين لعدد من الكتب الأوروبية.
- المرحلة الثالثة بدأت في نهاية نظام حكم الـ «البَقُوفُو» (أو ما يعرف بحكم الشوغُون أو الدكتاتورية العسكرية.
- أما الرابعة فكانت بدايتها مع ما يسمى بـ « أزمة النفط الأولى» وهي التي أعقبت حرب أكتوبر (١٩٧٣) والحظر النفطي الذي فرضته الدول العربية.

قبل التطرق إلى المراحل الأربع هذه، وجب الالتفات إلى الأسماء التي كان يطلقها اليابانيون على العرب أو المسلمين في النصوص القديمة والتمييز بينها باختلاف أصول المشار إليهم من مسلمين. فقد ذكر العرب في النصوص اليابانية الأولى بين القرن السادس والقرن العاشر الميلادي. تحت اسم «تايشي» (taishi) والفرس تحت اسم «هَشي» (hashi) وهما التعبيران اللذان استُخدما (كتابة. في الصين في ذلك العصر، مع بعض التحويرات اللفظية التي تعود لخصوصية اللغة اليابانية.

وأول أثر مكتوب يدل على وجود أو أثر لمسلم في الأرخبيل الياباني، نجده في كتاب «أخبار اليابان» (نيهون شوقي Nihon-Shoki). (٥) فهناك مقطع في الجزء السادس والعشرين يصف استقبال الأمبرطورة «سايمِي» في عام ٦٥٦م لوفد من المسافرين ويذكر فيه أن أحد أعضاء الوفد كان «هَشي» دون أن يؤكد ذلك كونه من الفرس (وقد يكون كذلك) أو من العرب، ويتفق جميع المستعربين على أن استعمال هذا التعبير كان يشير بشكل عام إلى المسلمين القادمين من منطقة الخليج العربي، لتميزهم عن المسلمين القادمين من أواسط آسيا أو أطراف الصين أو بلاد السند.

كما نجد في كتاب « تابع أخبار اليابان» (شوقُو نيهون شوقي Shoku-Nihon-ki)(٦) رواية نائب السفير الياباني إلى الصين «أوتومو – نو – قومَرو» لحفل استقبال في جناح من قصر الامبرطور الصيني «سُوو زوونغ» في عام ٧٥٣م، حيث يذكر وجود وفد من «العرب» ويشير إليهم بتسمية «تايشي». ويعتبر جميع المستعربين اليابانيين أن هذا النص هو أول نص الحوليات اليابانية تذكر فيه كلمة «عربي» بشكل واضح وبهذا التعبير الذي يميز العرب عن الفرس وعن المسلمين.

وفي أحد أهم كتب التاريخ اليابانية القديمة المعروف بـ«ملحق أخبار اليابان» (نيهون قووقو Nihon K(o)ki)(٧) نعثر على وصف لوصول رحالة على مركب صغير في الشهر السابع من عام ٧٩٩م. وقد اعتبر هذا الرجل كمسلم قادم من منطقة «كولون» الجبلية الموجودة في غرب الصين وهو ما بات يعرف ببلاد الأويغور حالياً تحت اسم مقاطعة كسينغجيانغ ولكن دراسات لاحقة تميل إلى إثبات أنه كان في الحقيقة رجلاً فارسيا. وقد شهد القرن الرابع عشر وصول بعض المسلمين إلى اليابان ولكنها حالات معدودة وقليلة جدا.

ابتداء من عصر «هِيان» (٧٩٤م–١١٨٥م) عرفت الصين، التي كانت صلة الوصل بين اليابان والعالم العربي – الإسلامي»، تغيّرات عدة أهمها نشأة امبراطورية المغول التي امتدت بعد وضع يدها على الصين كاملة من ثغور الصين حتى قلب العالم العربي وقد ساهمت الغزوات المغولية بشكل قد يبدو مفارق، في تقوية صلة التعارف، على ضآلتها، بين اليابان والدول العربية والإسلامية، على الأقل من ناحية اطلاع اليابان على أحوالها وقد تمخض ذلك عن ظاهرتان مهمتان:

- الأولى تمثلت في تسريع انتشار الدين الإسلامي في آسيا الوسطى، وحتى قلب بلاد المغول أنفسهم، وبالتالي على حدود اليابان.
- الثانية كانت وصول الدين المسيحي إلى الصين وساهم هذا

الأمر بدوره – على غرابة ذلك– في تعميق معارف اليابان حول العالم الإسلامي والعربي. ففي الواقع، خلال هذه الفترة وحتى السنوات التي تلتها، تعكس النصوص والكتابات اليابانية إسهام المعرفة الغربية التي جاءت من الصين، في إغناء معرفة اليابان بالعالم الإسلامي – العربي.

وفي بداية عهد «توقوغوا» (Tokugawa ١٦٠٣م–١٨٦٨م) حصلت بعض المبادلات التجارية بين اليابان والشرق الأوسط عبر البرتغاليين والهولنديين وحين دخلت اليابان فترة الانغلاق على نفسها(١٦٣٨م–١٨٦٨م) ومنعت التبادل التجاري وسفر سكانها إلى الخارج، بقيت الاتصالات التجارية مع الصين قائمة، وظلت السلطات اليابانية الحاكمة على اطلاع على ما يحصل في الخارج، واستعانت بتقارير سنوية طلب من الهولنديين كتابتها (أولاندا فوستسو–غقي). وهو ما عُرف بـ«العلوم الهولندية» (ران–غقُو) التي ساهمت بتسهيل انفتاح اليابان فيما بعد على العلوم الغربية وحضارتها وقد اعتمد المثقفون والعلماء اليابانيون على قسم من هذه التقارير والكتب في إكمال الصورة التي كانت عندهم عن العالم العربي – الإسلامي. والقسم الأكبر من هذه الكتب والمعلومات مستقاة من مصادر غربية أوروبية.

شهد القرن الرابع عشر وصول بعض المسلمين إلى اليابان

أول من وصف في اليابان العالم العربي وبلاد الشرق الأوسط هو «نيشيقوا جووقن» (١٦٤٨–١٧٢٤) في كتابه «أفكار حول العلاقات التجارية مع الصين والبلاد الأعجمية» (قا ئي تسُووشوو–قوو) في الفصل الذي يحمل عنوان «ملحق حول الدول الأعجمية» (غايْ – إي زوو–فُوروقُو نجد أول وصف للشرق الأوسط ودوله (بلاد فارس والجزيرة العربية وسوريا وفلسطين وغيرها ولكنه اعتمد بوصفه هذا كثيرا على كتاب الكاهن الإيطالي اليسوعي «أليني جيوليو» (١٥٨٢م–١٦٤٩م).

وجاء بعد ذلك «أرائي هَقُوسِقي» (١٦٥٧م–١٧٢٥م) الذي كتب تحت عنوان «نصوص حول الغرب» (سِيوو قيبُون محاضر استجواب المبشر الصقلي الأصل «جوفاني بَتيستا سيدوتي»، الذي حاول شرح «دين محمد» (ص) كما جاء في النص، أي الدين الإسلامي بالطبع.

منعطف عهد «ميجي» (١٨٦٨م-١٩١٢م):

تبدأ المرحلة الثالثة برأينا قبيل نهاية حكم نظام الـ«شوغُون» العسكري بقليل، عندما بدأت طلائع البعثات الطلابية الى أوروبا تعبر قناة السويس باتجاه أوروبا، وتحط الرحال في المرافئ والمدن الموجودة على خطوط سفرها، وبشكل خاص المدن المصرية التي كانت تعتبر محطة العابرين وقد قام عدد من من هؤلاء الطلبة والمثقفين الذين كانت السلطات اليابانية ترسلهم بهدف الاطلاع على علوم الغرب وتقنياته، بتدوين يوميات ومذكرات حول ملاحظاتهم ومشاهداتهم في المدن والمجتمعات العربية التي مرّوا بها ويلاحظ أنهم تطرقوا إلى ثلاثة مواضيع رئيسية هي:

أ– وصف جغرافية الأماكن التي زاروها وسكانها وعاداتهم، وخصوصاً التقنيات التي قدمها الغرب لهذه الأماكن (سكك الحديد، السفن البخارية، إلخ...).

ب – التعبير عن مشاعر الغرابة تجاه بعض ما يميز العالم العربي من الناحية الطبيعة الجغرافية والمناخ مثل الصحراء وجمالها، الحياة البدوية، والنخيل وقوافل الجمال والأسواق الشعبية، إلخ....

ج – الفارق بين المستوى الحياة المتدني الذي يعيش به سكان هذه المناطق، والمستوى العالي للمشاعر القومية عندهم.

ولا بد من الإشارة هنا إلي عنصر بارز يميز كل هذه الملاحظات والكتابات واليوميات، وهو أنها كلها تنتقد البلاد العربية، وفي بعض الأحيان تحوي عداء صريحاً نحوها ونحو عاداتها. ولكن يبدو جلياً أيضاً أن وصف العالم العربي في هذه النصوص جاء مقارنة مع الدول الغربية وتطورها التقني والصناعي والاجتماعي، والتي كانت تشكل «قبلة طلاب العلم اليابانيين» في هذه المرحلة ونموذج التطور حسب معايير تلك الفترة من الزمن وقد صدرت منذ مدة مجموعة كتب تحت عنوان «يوميات البعثات الخارجية في عصر ميجي» حوت ملاحظات عدة تدل على هذا الاتجاه النقدي المبني على منظور الغرب آنذاك. ولا يتردد مثلاً «فُوشيه توقوزو» في مذكراته في القول عن العرب: «...إن بشاعتهم لا تطاق...»، أو أن يكتب «مَسُوغَمي شُونجيرو»: « ...إن هذه العادات هي في أقصى درجة من البشاعة...». حتى «فُوقُوزَوا يُوقيتشي» (١٨٣٥م–١٩٠١م) أحد كبار مثقفي النهضة اليابانية والذي يعتبر رائد الحداثة اليابانية، أتى على ذكر مصر في كتابه «كتابات حول رحلة إلى الغرب» (سِيْقوو–قي Seik(o)-ki)

ووصفها وصفاً يحمل الكثير من الصور السلبية دون الأخذ بعين الاعتبار لواقع وجودها تحت نير الاستعمار البريطاني.

فترة التوسع الاستعماري

كانت مصر في قلب الاهتمامات اليابانية على غرار ما كانته بالنسبة للمستشرقين الغربيين وإن اختلفت الأسباب. وقد كان لكتاب «إدوارد وليام لين» الذي صدر عام ١٨٣٦ تحت عنوان «عادات وتقاليد المصريين في العصر الحديث» تأثير كبير جداً على الكتّاب اليابانيين الذين درسوا مصر. ولم يقتصر تأثير ما كتب عن مصر على المثقفين بل تجاوزهم إلى المتعاطين بالشأن السياسي من منظرين إلى رجال الحكم وواضعي السياسة اليابانية والقيمين عليها.
وفي الواقع فإنه انطلاقاً من منتصف القرن التاسع عشر، وجد البلدان، مصر واليابان، نفسيهما أمام خيارات مصيرية قادتهما إلى توجهات متشابهة، على الرغم من اختلاف المصادر التاريخية لهذه الخيارات. ولكن بعض التحديات التي واجهها البلدان كانت متشابهة، وإن كان الرد عليها جاء بنتائج مختلفة. وفي مطلع هذه التحديات خطر الوقوع في براثن الاستعمار. وقد سبقت مصر اليابان في التعرض لخطر المواجهة مع الغرب بحوالي بضعة عقود، كما كانت سبقتها في محاولة التحديث التي قادها محمد علي. ولكن صادف إفلاس الحركة التحديثية في مصر ووقوع الدولة الخديوية في براثن الاحتلال الإنجليزي، مع خروج اليابان من عزلتها (تحت ضغط القوى الغربية). ورغبتها باللحاق بركب الدول الكبرى. ومن هنا كان الجهد الذي قام به المثقفون والسياسيون اليابانيون لدراسة التجربة المصرية. وقد كان الجهد هذا يسعى لهدفين متناقضين ولكن مكملين لبعضهما البعض: أولهما دراسة أخطاء التجربة المصرية لتجنب الوصول باليابان الحديثة لما آلت إليه مصر من جهة، ومن جهة ثانية الاستفادة من دروس السياسة الاستعمارية الغربية في مصر، لتطبيقها لاحقاً في المستعمرات اليابانية التي سوف تسعى للحصول عليها في سعيها لفتح أسواق مضمونة لصناعتها النامية الطرية العود. وهذا ما سوف يحصل في كوريا أولاً (١٨٩٥) ومن ثم في الصين (١٩٠٥).
ولكن في الفترة الأولى كان على اليابان التخلص مما كان يسمى بـ«الاتفاقيات الجائرة» التي أجبرتها القوى الغربية على توقيعها والتي كانت تقيد الدولة الفتية بقيود اقتصادية ثقيلة. وقد كان يوجد في هذه الاتفاقات جانبان يمثل إلغاؤهما أهمية خاصة بالنسبة لليابان: من جهة تحديد الرسوم الجمركية على البضائع الغربية مما كان يضر بالصناعة الوطنية اليابانية. ومن جهة أخرى الامتيازات القانونية التي كانت تتمتع بها الجاليات الغربية في اليابان، والتي كانت تحصر بالسلطات القنصلية حق محاكمتهم وفق قوانين بلادهم وليس وفق القوانين اليابانية.
ومن المفارقات التي لم تغب عن السلطات اليابانية أن السيطرة البريطانية على مصر فرضت نظاماً قضائياً مزدوجاً وكانت تسيطر على إدارة مصلحة الجمارك.
إلى جانب اهتمام اليابانيين بتجربة الاستعمار البريطاني لمصر، كانوا يهتمون أيضاً بالممارسات الاستعمارية لفرنسا في تونس، ومن المصادفات التاريخية التي أثارت قلق اليابان، أن مبعوث فرنسا إليها «ليون روش» لعب دوراً أساسياً في وضع نظام العلاقات الاستعمارية الذي ربط تونس بفرنسا، بعد أن عمل في السابق كضابط مخابرات لدى الأمير عبد القادر.
في العام ١٨٨٦ أرسلت الحكومة اليابانية إلى مصر «سِغوا تَقَشي» لدراسة النظام القضائي المزدوج، كأحد الحلول لنظام قضاء القنصليات الأجنبية. وقد نصح «تَقَشي» عند عودته بعدم اتباع هذا النظام الذي اعتبره خطراً على سيادة اليابان وقد عمل على هذا الموضوع عدد من الموظفين وكبار رجال الدولة اليابانيين، ونشروا أعمالهم من بينهم «ميتسقوري رينشو» (١٨٤٦-١٨٩٠) الذي ترجم القانون الفرنسي، وكتب عام ١٨٧٨ «القانون في مصر»(إجيبتو هووريتسُو-شو). حتى «هَرا تَقِشي» (١٨٥٦-١٩٢١) الذي أصبح فيما بعد رئيساً للوزراء، نشر عام ١٨٨٩ «محاكم القضاء المزدوج في مصر» (إجيبتو قونغو سايبان-جو).
بدأت متابعة اليابانيين لحركات مقاومة الغزو الغربي في العالم وخصوصاً في آسيا، قبل فترة قصيرة من بدء مرحلة انفتاح اليابان ووصول الامبراطور «ميجي» إلى سدة الحكم وقبل أن تبدأ القوى الغربية بطرق أبواب اليابان بقوة لتدعوها لفتح أسواقها لبضائعها وقد يرى البعض في انفتاح اليابان نتيجة طبيعية للضغوط الغربية، بينما يرى البعض الآخر في الانفتاح نوعاً من الثورة الداخلية التي

كانت محاولة ناجحة للإفلات من السقوط في قبضة الاستعمار واللحاق بالدول الآسيوية الأخرى وقبل توقيع «الاتفاقات غير المتكافئة» التي كبلت الصناعة اليابانية لسنوات طويلة، كان اليابان ينظر إلى الدول الآسيوية بشيء من التعاضد الآسيوي (لم يكن تعبير العالم الثالث قد تولد بعد! والشعور بالخطر المشترك.

ومن هنا فإن اهتمام المسؤولين اليابانيين بالدول العربية والإسلام جاء ضمن اهتمام أوسع وذا أهداف عملية وسياسية بالدرجة الأولى، وشكلت هذه الأهداف أسس دراساتهم الأولية حولها.

وبالمقابل، ومع انفتاح اليابان على الحوار الفكري، كان بعض المثقفين اليابانيين يعبرون عن مشاعر التضامن مع الشعوب العربية المقهورة ويهتمون بالبلاد التي يعيشون فيها. ويمكننا أن نقدم كمثال «شيبا شيرو» (١٨٥٢م-١٩٢٢م) المعروف باسمه الأدبي «تووقاي سانشي»، الذي ألف رواية نالت شهرة واسعة بعنوان «لقاء مع جميلات» (قَجين نو قيغوو) يحكي فيها من بين القصص العديدة- قصة عن ثورة عرابي باشا في مصر، حيث يصف النضال من أجل الاستقلال في مصر كما وصفه في دول أخرى اشتهرت بنضالها من أجل الاستقلال (إيرلندا وهنغاريا و....كوريا!) وقد نشر عام ١٨٨٩ كتابه الشهير أيضاً «تاريخ مصر الحديث» (إجيبتو نو قينداي-شي الذي ضمنه تحليلاً دقيقاً جداً لمحاولات تحديث مصر في تلك الوقت، هذا مع أنه أصبح قبيل وفاته من غلاة المدافعين عن الأمبريالية اليابانية.

كما أن الكاتب الشهير «توقوتومي روقا» (١٨٦٨م--١٩٢٠م) الذي زار الأماكن المقدسة في فلسطين عام ١٩٠٦ روى رحلته في كتاب «يوميات رحلة حاج» (جيُونرِي قيقوو) وعندما عاد إلى منطقة الشرق الأوسط عام ١٩٢١ وشهد نتائج استعمارها، لم يتردد في تسليط الضوء على التغيير الذي حصل في مواقف اليابان من الاستعمار بشكل عام ومن استعمار بريطانيا لمصر، ووضع مقارنة متوازية بين هذا الاستعمار واستعمار اليابان لكوريا.

أما بالنسبة للعلاقات الرسمية فإن اليابان لم تقم أي علاقات رسمية مع أي بلد عربي قبل نهاية الحرب العالمية الأولى ولكن الاهتمام الرسمي واهتمام الطبقة السياسية بالعالم العربي أتى عبر الاهتمام بالإسلام. وقد أخذ الاهتمام بالإسلام انعطافاً حقيقياً منذ بداية الاحتكاكات والتوتر بين اليابان وروسيا القيصرية والتي قادت بعد ذلك إلى الحرب بين الدولتين (١٩٠٥). ومنذ ذلك الحين تطورت وتكثفت الدراسات المتعلقة بالإسلام، فقد أدركت اليابان أنذاك أن الخطر الجديد والدائم عليها يتمثل في روسيا الامبرطورية التي تشاركها حدوداً طويلة، ولها حدود شاسعة مع الصين وكوريا اللتين اعتبرتهما اليابان مناطق نفوذها الحصرية ولذلك، ومن أجل الاستعداد لنزاع حاصل ولا بد، بدأت اليابان تهتم بالشعوب التي تتألف منها الامبراطورية الروسية المترامية الأطراف، لدراسة نقاط ضعفها وقوتها، وبناء تحالفات من خلف تضعفها. وفي هذه الفترة تركز الاهتمام الياباني على الشعوب المسلمة التي تقطن في أراضي الامبراطوريتين الروسية والعثمانية، وعلى دراسة الدين الإسلامي.

أول ترجمة للقرآن الكريم إلى اللغة اليابانية تمت في العام ١٩٢٠ على يد «سَقَموتو قِنئيتشي»، مؤلف أول سيرة للنبي محمد (ص)

وفي المقابل فقد اهتمت الدول القابعة تحت نير الاستعمار كثيراً باليابان عقب انتصارها على روسيا، فقد رأت الدول العربية والإسلامية في هذا النصر الأول لقوة غير أوروبية على واحدة من أكبر القوى «الغربية المسيحية البيضاء» بين الدول الأربع الكبرى آنذاك، إمكانية التخلص من استعباد الغرب، واللحاق به على الصعيد التقدم الحضاري وبالتالي الصناعي والعسكري والتعامل معه معاملة الند للند. وكانت مصر من أكثر الدول التي رحبت بالانتصار الياباني خصوصاً في أوساط المثقفين والأوساط الشعبية. فلقد غنى شعراء مصر للنصر الياباني ومدحوا «الميكادو» الامبراطور الياباني الذي بات «رمز التحرر للدول المسحوقة»، والذي أصبح اسمه مرادفاً للثأر من الماضي.

ولكن اليابان، ومع هذا النصر، الذي لقي ترحيباً لدى الشعوب المستعمَرة، كانت تدخل في «نادي الدول المُستَعمِرة».

ولادة الاستشراق الياباني

بقيت معرفة اليابان بالعالم العربي والإسلامي معرفة محدودة نسبياً، وحتى تلك المعلومات التي اعتمدت عليها المبادرات الأولى للاطلاع على المنطقة العربية والإسلام، كانت متعلقة دائماً ومرتهنة بالمعلومات المستقاة من مصادر غربية.

أول ترجمة للقرآن الكريم إلى اللغة اليابانية تمت في العام ١٩٢٠ على يد «سَقَموتو قِنئيتشي»، مؤلف أول سيرة للنبي محمد (ص) وأول قنصلية افتتحت في الإسكندرية في مصر عام ١٩٢٦، وهو العام الذي أرسل فيه وزير خارجية اليابان ولأول مرة دبلوماسيين شباباً لدراسة اللغة العربية في القاهرة وبيروت. من بين هؤلاء نذكر «أوهَرا يوئيتشيرو» و«تمُورا هيدجي». وفي عام ١٩٢٦ تم إنشاء معهد دراسات الحضارة الإسلامية في طوكيو وتبعه افتتاح عدد من المعاهد ومراكز البحوث في هذا الميدان بين ١٩٣٧ (معهد الدراسات الإسلامية) و١٩٤١ (معهد البحوث حول الحضارة الشرقية).

وفي أثناء الحرب العالمية الثانية شجعت الحكومة اليابانية الدراسات حول الإسلام وهي دراسات كانت تعتبرها ضرورية لإدارة المستعمرات التي تضم مسلمين (في غرب ووسط الصين وماليزيا وخصوصاً أندونيسيا) وفي هذه الفترة برزت أسماء لامعة في الاستشراق الياباني مثل «قوبَيَشي هَجيمِه» وهو متخصص في الإسلاميات، و«مَئِجيما شينجي» المتخصص في اللغة العربية وأحد أوائل مترجمي كتاب «ألف ليلة وليلة» ثم فيما بعد «إيزُوتسُو توشيهيقو» المتخصص في «ابن عربي» والتصوف والذي تُرجمت كتاباته إلى لغات عالمية كثيرة وقد أرسى هؤلاء وكثيرون آخرون دعائم الدراسات العربية والإسلامية في اليابان.

هذه المرحلة الثالثة كانت الأكثر غناء وتطوراً في ميدان الدراسات المتعلقة بالعالم العربي والإسلامي. وتأتي المقالة العلمية التي نشرها البروفسور «تورُو مِيُورا» في «غِقّان هيئقا». والتي تعالج بيبليوغرافيا الدراسات الإسلامية والشرق الأوسط في اليابان بين ١٨٨٦ و١٩٨٨ لتؤكد عبر سلسلة من الإحصاءات تسارع البحوث حول هذه المنطقة من العالم وتطورها ليس في هذه المرحلة والمراحل التي تلتها أي المرحلة الرابعة التي تبدأ بالطبع بعد الأزمة النفطية عام ١٩٧٣، بل هي مرحلة تمتد حتى يومنا هذا.

وإذا اعتمدنا على هذه الإحصاءات نلاحظ أن هذه الدراسات عرفت بالطبع جموداً أكيداً في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بعد هزيمة اليابان وانهيار اقتصادها. قبل أن يعود ويتطور الاهتمام بالدراسات الإسلامية والعربية بشكل خفيف ولكن منتظم حتى أزمة ١٩٧٣، ثم ليعود بعد ذلك إلى التوسع ولكن يجدر بنا الإشارة هنا إلى أنه بعد أزمة نفط عام ٧٣ تنبهت اليابان، مثلها مثل بقية العالم إلى أهمية منطقة الشرق الأوسط والدول العربية التي تشكلها، فجاءت موجة الدراسات، تحمل نظرة جديدة إلى هذه المنطقة، مع تمييز بين العرب واللغة العربية والإسلام.

وهكذا فصل المستشرقون اليابانيون بين الدراسات العربية والدراسات الإسلامية، ولكن لم يدم هذا إلا لفترة قصيرة جداً انتهت في بداية الثمانينيات. ذلك أن حدوث «الثورة الإسلامية» في إيران عام ١٩٧٩، وتصاعد التعصب الديني، وظهور ونمو الحركات الإسلامية الناشطة في معظم دول المنطقة، أعاد بقوة الدرسات العربية إلى سياق الدراسات الإسلامية. وقد جاءت أحدث الأحداث في السنوات القليلة الماضية لتدعم هذا التوجه.

وخلاصة، يمكن القول إن تاريخ العلاقات بين اليابان والعالم العربي-الإسلامي يُظهر أن شروط وظروف «معرفة الآخر» بين الجانبين كانت نادرة تاريخيا. وعندما وُجدت، كانت مرتبطة بمعارف الغربيين أو بواسطة الغرب. ولكن إذا كان الدارسون والباحثون يعتمدون حتى اليوم بنسب عالية، على المصادر الغربية، وخاصة الأنكلوسكسونية، فإننا نلاحظ أنه منذ حوالي عشرين عاماً هناك موجة استشراق يابانية جديدة تملك تماماً اللغة العربية وتعرف تماماً الثقافة العربية بعد إقامة أفرادها ولفترات طويلة في الشرق الأدنى والأوسط، وهذه الموجة بدأت تؤسس لتشكيل نظرة جديدة واتجاهاً جديداً للاستشراق الياباني.

الهوامش

١- بسّام خالد الطيارة، نظام اللفظ الياباني «عريب»، مدخل إلى اللغة اليابانية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٨.

٢- إدوارد سعيد، ترجمة كمال ابوديب، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية، ٢٠٠١.

٣- راجع «سُوغيتا هيدِأقي»، نيهونجين نو شيُووتوو هَقن (اكتشاف اليابانيين للشرق الأوسط). طوكيو، توقيوو دايغقو شيُوپن-قاي، ١٩٩٥.

٤- راجع «هنري لورانس»، مصدر الاستشراق، «مكتبة بارتيليميه ديربولو»، باريس. ميزوننوف إيه لارون، ١٩٧٨.

٥- «أخبار اليابان» (نيهون شوقي Nihon-Shoki) كتاب تاريخ اليابان القديم، وضع عام ٧٢٠م وهو مؤلف من ٣٠ جزءا. يجمع قصصاً كثيرة عن أصول اليابانيين تمزج الحقيقة والخيال، غير أنه يعتمد أيضاً على مجموعة كتابات شعبية وخصوصاً ما كان الكهنة يحتفظون به من أرشيف مكتوب والمعروف باسم «فودوقي» ديوان العادات والتقاليد .

٦- «تابع أخبار اليابان» (شوقو نيهون شوقي) Shoku-Nihon-ki مكمل للكتاب السابق يغطي تاريخ اليابان من عام ٦٩٧م حتى عام ٧٩١م، وقد وضع عام ٧٩٧م ويتألف من ٢٠ جزءا.

٧- «ملحق أخبار اليابان» (نيهون قووقو) Nihon K(o)ki مكمل للكتابين السابقين يغطي تاريخ اليابان من عام ٧٩٢م حتى ٨٣٢م وقد وضع عام ٨٤٠م في ٤٠ جزءا.

حنين بن اسحق
وعصر الترجمة العربية

نسيـــم مجـــــلي*

يقول سارتون في كتابه «مدخل الى تاريخ العلوم» إن بعض المؤرخين قد حاولوا أن يغضوا من قدر العرب وإنتاجهم في عالم الفكر حينما ادعوا أن ما جاء به العرب لم يكن فيه شيء مبتكر ـ لأن العرب لم يكونوا إلا مقلدين. إن مثل هذا الحكم خطأ فليس هناك ابتكار أعظم من ذلك التعطش الذي ملك على قادة الفكر العربي حواسهم في سبيل المعرفة... ولا يمكن أن يكون هنالك ابتكار مخلوق من العدم. (مدخل الى تاريخ العلوم)

هذا التعطش الشديد إلى المعرفة هو الذي دفع حنين بن اسحق للبحث والتنقيب في دروب اللغات والعلوم وتحدى كل الصعاب والمعوقات حتى صار هذا العالم الفذ الذي يشهد بعظمته وأصالته كبار العلماء والمؤرخون في الشرق والغرب.

وهذا لفهمه دور العبقرية الفردية في حوارها مع روح العصر العباسى الذي برزت فيه وأتاحت فرصة النمو والازدهار لكثير من العلماء والمفكرين والشعراء في عصر الحضارة العربية، وهذا يتطلب منا جمع وتحقيق هذا التراث وخصوصاً تراث حنين بن اسحق ومدرسته.

-كتابة بيوجرافيا أو سيرة حياة هذا العالم العربي الكبير بصورة دقيقة وموثقة وابراز دوره في حركة الترجمة ليس فقط كمترجم لحوالي مائة كتاب من اليونانية إلى السريانية وسبعة وثلاثين كتابا إلى العربية وليس فقط كفقيه لغوي ومؤلف لعدد من كتب فقه اللغة العربية ونحوها وانما كرسول ثقافي حضاري قام بأسفار عديدة للحصول علي الكتب والمخطوطات وأقام علاقات مع الروم والبيزنطيين من أجل هذه الغاية. وقد أتاحت هذه الأمور فرصة للحساد للكيد والدس له عند بعض الخلفاء مما عرضه لأشد المحن التي تغلب عليها بايمانه بالله وبرسالته كطبيب مهمته هي علاج المرضى وتخفيف آلامهم وليس صنع السموم الفتاكة لقتل الخصوم مما أكسبه مكانة عالية لدى خلفاء الدولة العباسية، وله في هذا المجال مواقف مشهودة سجلها القفطي وابن جلجل وابن ابي أصيبعة في كتابه تجعل من هذا العالم نموذجاً في الالتزام بالأمانة العلمية والاصرار على ربط رسالة العلم بخدمة الانسان.

ثم دراسة العصر وابراز العوامل التي دفعت المسلمين للانفتاح علي الثقافات الكلاسيكية مثل اليونانية والفارسية والهندية دون خوف من الغزو الثقافي أو المؤامرات الخارجية مثلما يحدث الآن .

وقد فكرت كثيراً في هذا الموضوع لأنني أرى أن حركة الترجمة العربية في العصر العباسي كانت أول وأعظم حركة ثقافية تجسدت فيها فكرة حوار الحضارات ليس فقط لأن الترجمة شملت نقل التراث الإغريقي والفارسي والهندي.. أي التعامل مع ثقافات وثنية وعقلانية مختلفة بل لأن هذه الحركة اعتمدت

* مترجم وباحث من مصر

أساساً على مترجمين وعلماء مسيحيين ويهود وصابئة ومن كل الأجناس.. وبهذا جسدت فكرة الحوار والتعايش شكلاً ومضموناً بين العرب المسلمين وبين غيرهم من الشعوب والجماعات العرقية والدينية.
كذلك فانني أرى أنه اذا كانت حركة الترجمة قد جسدت هذا وأكدته فانني أرى في شخصية حنين بن اسحق وأعماله شاهدها الأكبر. فقد كان طبيبا لأربعة خلفاء من العباسيين وموضع ثقتهم ورعايتهم. وقد عينه المتوكل عميدا لدار الحكمة حيث جمع حوله عددا من التلاميذ النجباء منهم ولده اسحق بن حنين وابن أخته حبيش بن الأعسم ورهط آخر نذكر منهم ثابت بن قرة وعيسى بن يحيى بن ابراهيم وموسى بن خالد وأبا عثمان سعيد وعيسى بن علي، وجعل منهم مدرسة للبحث العلمي وترجمة العلوم الطبية والفلسفية.وقد أرست هذه المدرسة أصول المصطلحات العلمية في لغتنا العربية وهي قضية ما زالت تشغلنا حتى الآن وتحتاج منا لاهتمام جاد. لقد أدت حركة الترجمة إلى ازدهار الحضارة العربية الاسلامية التي أضاءت بلاد الشرق في الوقت الذي رانت فيه حجب الجهل والظلام على كل بلاد أوروبا.
واعتقد أننا مطالبون بالكشف عن هذه الروح التي اتسمت بها الحضارة العربية الاسلامية والتي تنبذ التعصب والارهاب ليس فقط من أجل مخاطبة الآخرين وانما لانعاش ذاكرتنا القومية وإذكاء هذا الوعي في شبابنا لحمايته من شرور التفسيرات الخاطئة للدين والدعوات الضالة التي تدفعه الى طريق العنف المدمر لما نبنيه من تقدم وازدهار. وبهذا نؤكد مصداقية خطابنا الثقافي في الرد علي دعاوى الحرب المجنونة التي تنشرها قوى الاستعمار الغربي والتي تتخذ من أحداث الحادي عشر من سبتمبر دليلاً علي حتمية الصراع بين الحضارة الغربية والحضارة الاسلامية، لابد من الربط بين الدور الذي لعبته الترجمة العربية في حماية تراث الانسانية واسهام العرب في النهضة الاوروبية وتأكيد ذلك بشتى الطرق من أجل صياغة مشروع ثقافي معاصر يستند إلى العقل والعدل لتحقيق السلام والتنمية والرخاء لنا ولشعوب العالم أجمع.
ولا بأس أن يتم الربط من خلال احيائنا لتراثنا العلمي، فقد بدأت النهضة الأوروبية باحياء التراث الكلاسيكي من خلال ترجمتهم للعلوم العربية.فهل نأمل في اكمال دائرة التشابه فنخرج من حالة الحيرة والتخلف التي تعانيها شعوبنا العربية لنساير هذا العصر وثقافته بخطى ثابتة. في تصوري أن هذه خطوة ضرورية لأننا مفتونون بفكرة الأصالة، قد أدمنا تعاطي التراث بصورة مخيفة حتى كاد أن يصبح مرجعيتنا الوحيدة، نتيجة لاغراق العقول في تراث العصور المتخلفة وفي التفسيرات الدينية المعادية للعقل ولحرية الانسان جريا وراء هذه الأصالة المزعومة، رغم أن الأصالة الحقيقية موجودة في تراثنا العلمي، أعني في مقوماته العقلية والوجدانية التي أدت الى انتاج هذا التراث وابداع ذخائره، هذه القدرات النفسية والعقلية هي التي دفعت أبناء هذه الأمة الى الانفتاح على تراث الإغريق والفرس وتراث الهند دون خوف أو تردد فحققوا أعظم أمجاد الحضارة العربية.
وانني حين أدعو الى هذا فإنني لا أدعو الى حالة ردة أو تراجع وانما أدعو للاقتراب أكثرمن علوم العصر وثقافته، ويكفى دليلا على ذلك أن نعرف مايقوله المستشرق ماكس مايرهوف من أن كتاب «العشر مقالات في العين» الذي وضعه حنين بن اسحق، هو أقدم كتاب مؤلف على الطريقة العلمية «في طب العيون... وأن جميع أطباء العيون المتأخرين قد اقتبسوا من ذلك الكتاب وشرحوه» أو مايقوله المستشرق الألماني شتروهماير من أن أساليب حنين بن اسحق في جمعه للمخطوطات العديدة وتحقيقها وعمله في تطوير اللغة لكي تلائم الاحتياجات العلمية عن طريق الترجمة..«.يجعله زميلا لنا بالرغم من هذه الأحد عشر قرنا التي تفصلنا عنه»
من هنا فان عملي هذا هو دعوة للتصالح مع النفس ومع العقل من أجل كسر حاجز الاغتراب والدخول الى حضارة العصر من الطريق الذي ألفناه وهو طريق التراث. ليست إذن رجعة الى الوراء وانما خطوة الى الأمام في سبيل اللحاق بعلوم العصر والمستقبل.
لقد تعرض تراثنا العلمي للإهمال الشديد وتأكيدا لذلك يكفي ان تعرف أن أول مرة بل وآخر مرة يتم فيها الاحتفال بذكرى حنين بن اسحق في العالم العربي كانت في «مهرجان أفرام وحنين» الذي أقيم في بغداد سنة ١٩٧٤.
كذلك تأخر اهتمام الاوروبيين بهذا التراث ربما نتيجة تعصبهم لفكرة مركزية الثقافة الاوروبية. فقد شكى نيجيبور Otto Neugebauer من موقف الباحثين ازاء محاولته لعرض العلاقة بين الرياضيات عند الاغريق وعند البابليين قائلا :
«كل محاولة لربط إنجازات الإغريق بما قبلها لدى الأمم الأخرى تصطدم بمعارضة حادة. فليس هناك من يرضى بتعديل صورة الإغريق التي اعتاد عليها، بالرغم من ان كل التحولات التي طرأت عليها منذ زمن وينكلمان Winkelman وابسطها التعرف على ألفين ومائة عام من التاريخ قبلهم، كان من نتائجها أن

أصبح الإغريق في المنتصف وليس في المبتدأ (فؤاد سيزكين : «مكانة حنين في تاريخ الترجمة»)

و قد يتساءل البعض عن سر اهتمامي بحنين بن اسحق بالذات دون غيره من العلماء والمترجمين الذين برزوا في هذه الفترة والإجابة هي ان حنين بن اسحق لم يكن مجرد عالم بارز أو مترجم نادر فقط بل كان رائد مدرسة من العلماء العرب الذين «شكل اشتغالهم بالعلوم الاغريقية مرحلة الانتقال من التلقي إلى الابداع» (نفس المرجع).

ورغم الاعتراف فيما يشبه الاجماع على قيمة الدور الذي لعبه هذا الرجل في نقل العلوم الإغريقية الى العرب وعلى قيمة مؤلفاته الطبية والفلسفية، فإنه كما يقول ماكس مايرهوف «لم تكتب بأية لغة أوروبية ترجمة وافية لحياة حنين الذي يصفه المؤرخ الفرنسي ليكلرك بأنه من أشد رجال التاريخ ذكاء وأحسنهم خلقا وربما كان أقوى شخصية أنجبها القرن الثالث للهجرة، أما في اللغة العربية فقد أفرد له ابن أبي اصيبعة فصلا مسهبا ضمنه تاريخ حياته وما ترجمه وألفه من كتب ورسائل. وهذا الذي كتبه ابن أبي اصيبعة، قد اتخذه كتاب العرب والفرنجة مادة يصنعون منها صورة غير كاملة لحياة حنين على ان ابن أبي اصيبعة إنما اختزل مقالة ابن القفطي على ما بها من نقص ظاهر هذا، وفي كتاب الفهرست لابن النديم ترجمة قصيرة ناقصة نقصا كبيرا وكذلك سائر التراجم العربية التي بين أيدينا فإنها بعيدة كل البعد عن أن تفي بالمراد. ولست تجد في جميع اللغات الأوروبية سوى مقالات قصيرة، لا تتناسب ومكانة حنين كرجل من رجال العلم.» (مقدمة كتاب «العشر مقالات في العين» لمايرهوف).

وقد تناول بروفسور فؤاد سيزكين في مقاله «مكانة حنين في تاريخ الترجمة» مسألة تأخر الاهتمام بقضية نشأة العلوم عند العرب، وخاصة العلوم الطبيعية والفلسفية فقال سوف يمضي وقت طويل حتما قبل أن يتحقق أملنا بأن يصدر يوما حكم صائب حول انجازات العلماء الذين دونوا آثارهم باللغة العربية، لأن الباحثين في مضمار العربية لم يوضحوا معظم المشاكل الأساسية بعد، ومن جهة أخرى فان المادة لم تجمع ولم تحلل وتبحث بشكل كاف الى يومنا هذا.فضلا عن ذلك، فإن مجال البحث مثقل بآراء متضاربة وبأحكام مسبقة وتصورات خاطئة حول نشأة العلوم العربية.

فقد كان أول اهتمام بنصوص من ترجمة حنين في أواخر القرن الماضي، عندما قام كلامروث M.Klamroth بدراسة ما أورده اليعقوبي من مختصرات مترجمة عن مؤلفات إغريقية، ليتبين علاقتها بتراجم حنين. ولقد تتبع سيزكين هذا التاريخ ورأى أن مكانة حنين في تاريخ العلوم عند العرب قد أخذت تتضح بظهور دراسات أخرى حوله، كدراسة استينشنيدر M. Steinschneider حول التراجم العربية من الإغريقية، وبنشر الترجمة العربية لكتاب التشريح لجالينوس وهذا مما دعا برجسترا سر Bergstrasser إلى أن يخصص دراسة مستقلة بعنوان «حنين ابن اسحق ومدرسته» في سنة ١٩١٣، كما نشر في عامي ١٩٢٥ و١٩٣٢ بعض رسائل حنين ذات الأهمية القصوى : «رسالة في ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بعلمه وبعض ما لم يترجم» Leipzig 1924 و«مقالة في ذكر الكتب التي لم يذكرها جالينوس في فهرست كتبه» Leipzig 1932 وقد كتبت مع مرور الزمن عدة مقالات أخرى حول حنين وأعماله ولكنها جميعا لم تتجاوز محاولة Bergstrasser الأولى بشكل جوهري. وهكذا ظل بحثه إلى الآن هو المؤلف الوحيد حول صناعة الترجمة وأسلوبها لدى حنين وانتشرت عن طريقه تسمية «مدرسة حنين»

حركة الترجمة العربية في العصر العباسي كانت أول وأعظم حركة ثقافية تجسدت فيها فكرة حوار الحضارات

بعد ذلك توالى ظهور الد راسات حول حنين ولعل أبرزها كتاب «العشر مقالات في العين» الذي حققه المستشرق الفرنسي ماكس مايرهوفوف وأهداه الى كلية الطب بالجامعة المصرية سنة ١٩٢٧بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على انشائها. وتناول فيها دراسة تاريخ علوم الطب عند العرب وخاصة طب العيون. وهو بتعبير الأب قنواتي، أهم فروع الطب الذي تخصص فيه العرب ووصلوا فيه الى نتائج مدهشة.

وبعد نصف قرن تقريبا عقدت في مؤتمر المستشرقين بباريس في يوليه ١٩٧٣ حلقة خاصة حول حنين بن اسحق، عولجت فيها جوانب من نشاطه وآثاره،ونشرت أبحاث هذه الحلقة في عدد خاص من مجلة Arabicج٢ (اكتوبر ١٩٧٤) كذلك أقيم في بغداد مهرجان بعنوان«أفرام وحنين» في فبراير١٩٧٤، وقدمت فيه مجموعة الأبحاث التالية والتي نشرت في مجلد ضخم بعنوان «مهرجان أفرام وحنين مطبعة المعارف بغداد».

١- **مساهمة جمهرة الكتاب المسيحيين الشرقيين في تاريخ الأدب السرياني: بروفيسور أندريه دي هاليه.**

٢- **حنين بن اسحق الأب يوسف حبي: عضو مجمع اللغة السريانية.**

٣- **بين العربية والسريانية: د. ابراهيم السامرائي.**

٤- **حنين بن اسحق المترجم: د. ابراهيم مدكور رئيس مجمع**

اللغة العربية بالقاهرة.

٥- مخطوطات سريانية جديدة لحنين: بروفيسور آرثر فويس.

٦- حالية حنين بن اسحق: بروفيسور جيرار تريو. المعهد الوطني للغات / باريس.

٧- دور المراكز الثقافية في تفاعل العرب والمسلمين الحضاري: د. حسين قاسم العزيز.

٨- كتاب علم الأخلاق في النيقوماخية: لأرسطو كلاوس دنلوب.

٩- حنين بن اسحق والسلطة العباسية: د. فاروق عمر فوزي /آداب بغداد.

١٠- مكانة حنين في تاريخ الترجمة الاغريقي والسرياني إلى العربية: فؤاد سيزكين.

١١- أدوية العين عند حنين ابن اسحق: د. جورج قنواتي.

١٢- مصادر الدراسة عن الحكيم حنين بن اسحق: فؤاد قزا انجي الاستاذ بجامعة بغداد

١٣- أثر مدرسة جند يسابور في المصطلحات الطبية لحنين: د. فيصل دبد وب.

١٤- حنين بن اسحق الفقيه اللغوي: بروفيسور كوتهارد شتروهماير.

١٥- مكتبة حنين بن اسحق: كوركيس عواد.

وقد تحدث البروفسور أندريه دي هاليه عن دلالة الموتمرفقال: «لقد التزمت الحكومة العراقية بقرارها التاريخي في نيسان (ابريل) ١٩٧٢بضمان الحقوق الثقافية للمواطنين الناطقين بالسريانية من آشوريين وكلدان وسريان. إذ أكد القرار على وجوب تدريس اللغة السريانية على جميع المستويات وعلى نشرها بواسطة الاذاعة والتلفزيون، وأعطى المجال لتأسيس أكاديمية أو مجمع للغة السريانية. وما المهرجان سوى اشراقة خير لذلك.

لقد كانت غاية المشرع زيادة التحام الأخوة والوحدة الوطنية العراقية بروح ديموقراطية، غير أن الاعتراف بالقيم التراثية للحضارة السريانية القديمة لقي أصداء تتعدى حدود الجمهورية العراقية الى سائر بلدان الشرق الأوسط حيث لا يزال التكلم باللغة السريانية قائما أو أنها مستعملة كلغة طقسية بصيغتها الفصحى (مقال «مساهمةجمهرة الكتاب المسيحيين الشرقيين في تاريخ الأدب السرياني).

وتحدث البروفيسور جيرار تروبو الأستاذ بالمعهد الوطني للغات الشرقية بباريس فقال: «لقد اجتمعنا لنحتفل بالتذكار المئوي الحادي عشر لوفاة الطبيب العراقي المشهور حنين بن اسحق الذي يعد من أكبر العقول ومن أنبل الطباع التي يعثر عليها في التاريخ. فيجب علينا أن نتساءل عن الأسباب التي دفعتنا، نحن في القرن العشرين إلى الاحتفاء بذكرى علامة عاش في القرن التاسع الميلادي».

ثم يجيب بأنه «رغبتنا في أن نمجد هذا الطبيب العبقري الذي لعب بنشاطه العلمي الواسع دوراً رئيسياً في حركة التبادلات الثقافية التي حدثت في بغداد في القرن التاسع وهيأت ازدهار الحضارة العربية في القرن التالي».

إلى جانب هذا فإن لحنين حالية مدهشة (أي حضور معاصر) تظهر في عدة ميادين عصرية هي:

١- ميدان التقاء الثقافات المختلفة حيث نرى حنين كمثال في هذا المجال إذ التقت في شخصه ثلاث ثقافات هي : العربية والسريانية واليونانية.

وقد اختلطت تلك الثقافات الثلاث في شخصية حنين وانتج هذا الاختلاط ثقافة جديدة شديدة الثراء لها صيغة متميزة.

٢- ميدان تعدد المعارف فالمعرفة اليوم غير منقسمة والمحاولات تجري لإزالة الحدود المصطنعة بين العلوم المتفرقة. أما حنين فله فضل السبق في هذا المجال، إذ انه اهتم بجميع فنون المعرفة البشرية في زمانه.

فاهتم بجميع فروع الطب وخصوصا طب العيون وعلم الأغذية وعلم الأدوية، وكذلك بالطبيعيات والرياضيات، إلى جانب التنجيم وتعبير الرؤيا، والفلسفة والتاريخ والنحو واللغة.

٣- ميدان نقل الثقافات الاجنبية وفي هذا لعب دوراً هاماً جداً بترجماته من اليونانية إلى السريانية أو إلى العربية وكما قال ابن خلكان «ولولا ذلك التعريب لما انتفع أحد بهذه الكتب لعدم المعرفة بلسان اليونان».

و نتيجة لجهود حنين تم انتقال جزء كبير من العلم اليوناني القديم، أولا إلى الشرق الإسلامي في القرن التاسع ثم الغرب اللاتيني المسيحي في القرن الثاني عشر عن ترجمة كتبه إلى اللاتينية.

وفي الختام يعرض بروفيسور جيرار على المجتمعين صورة صفحة من مخطوطة لاتينية محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس، تتضمن صورة أربعة أطباء من العصور القديمة كما كان يتخيلهم رسام غربي في العصور المتوسطة فتقع صورة حنين في الزاوية العليا اليمني ونقرأ الكلمات الأولى من كتابه المسمى بالمسائل في الطب التي تخرج من فمه مترجمة إلى اللاتينية.

٤- وأخيرا تظهر حالية حنين في ميدان رابع وهو الحوار

الاسلامي المسيحي الذي ينبذ المجادلات غير المثمرة ويقوم على احترام عقائد الآخرين ويحاول أن يفهمها، حيث مارس الحوار مع صديق مسلم في موضوع حقيقة الديانة. كان علي بن يحيى قد وجه الى حنين رسالة يبرهن له فيها على حقيقة ديانته ويدعوه إلى الإسلام. وفي جوابه على تلك الرسالة نجد حنين لا يرد على الإسلام ولا يدافع عن المسيحية، بل يبين الأسباب التي منها يقبل الحق والأسباب التي منها يقبل الباطل واكتفى بالتصريح بأنه قبل ديانته من الأسباب التي منها يقبل الحق دون أن يحاول أن يقنع صديقه بحقيقة ديانته.

بالإضافة إلى هذه الميادين الأربعة فإن معاصرة حنين تظهر في جانبها الإنساني وبالتحديد في ترجمته الذاتية التي تعد من أولى التراجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي، وذلك في الرسالة التي صور فيها «المحنة» التي حلت به بفعل مكائد حساده من الاطباء المسيحيين المنافسين له، وهي بنفس العنوان..

١- انتقال العلوم اليونانية إلى بلاد المشرق

إن معجزة اليونان العظيمة في الفنون والعلوم والثقافة على مدى قرنين قبل العصر المسيحي كانت قد أوشكت على الاندثار لولا عملية نقلها خلال العصور الوسطى. وكما يقول جورج سارتون في كتابه «تاريخ العلوم» إن انتقال العلوم لا يقل أهمية عن اكتشافها، فلو قدر لكل العلوم القديمة أن تختفي أو تضيع أثناء عملية النقل لأنتهى أمرها فكأنها لم تكن».

وقد انتقلت العلوم اليونانية من مراكزها الأصلية في الإسكندرية وأثينا إلى الشرق، فكانت الأماكن التي ازدهرت فيها هذه العلوم هي الأماكن التي تتكلم السريانية والفارسية مثل الرها Edesse ونصيبين Nisibin والمدائن وجنديسابور في خوزستان بالنسبة للنساطرة، ثم انطاكية وآمد بالنسبة إلى اليعاقبة. وإلى جانب ذلك كانت هناك مدارس في الأديرة اسمها بالسريانية «اسكول» المأخوذة من اللفظ اليوناني scholae وقد ألقت بحوث العلامة السمعاني ضوءا قويا على نظم هذه المدارس وطرق التدريس فيها.

وقد صنع العرب من هذا اللفظ كلمة «اسكول» وهي تدل على مدرسة مسيحية أو مدرسة ملحقة بدير وبطبيعة الحال كان يد رس فيها اللاهوت والعلوم الدينية. بجانب بعض العلوم الدنيوية مثل النحو والبيان والفلسفة والطب والموسيقى والرياضيات والفلك وقد اقتصر التعليم الفلسفي فيها على بعض أجزاء المنطق الأرسطي والتعليم الطبي على مؤلفات إبقراط وجالينوس. وأهم هذه المدارس كان مدرسة دير القديس أفثينوس في قنسرين بسوريا. وكان علماء هذا العصر غالباً من رجال الدين مثل الطبيبين الإسكندريين: سرجيوس واهرن (جورج قنواتي-المسيحية والحضارة العربية ص١٠١-١٠٥).

و عن قيام المدارس العلمية في الشرق يقول الدكتور فهيم أبادير في كتابه «تاريخ الطب عند العرب» ص ٢٥، في عام ٣٢٥م، تأسست في مدينة إنطاكية بشمال سوريا مدرسة على غرار مدرسة الإسكندرية، وكانت الصلات الثقافية في العصر اليوناني بين مصر وسوريا قوية، ولما كانت مؤلفات الإغريق في ذلك الوقت هي المرجع الوحيد لجأ أساتذة مدرسة إنطاكية إلى ترجمتها إلى لغتهم وهي السوريانية.

قد أدمنا تعاطي التراث بصورة مخيفة حتى كاد أن يصبح مرجعيتنا الوحيدة، نتيجة لاغراق العقول في تراث العصور المتخلفة وفي التفسيرات الدينية المعادية للعقل ولحرية الانسان جريا وراء هذه الأصالة المزعومة، رغم أن الأصالة الحقيقية موجودة في تراثنا العلمي

و في عام ٤٢٨ م عين أحد خريجي قسم اللاهوت بمدرسة أنطاكيا بطريكا على القسطنطينية ويدعى «نسطور» ثم حدث جدل وخلاف على تفسير بعض العقائد الدينية كان نتيجته فصل نسطور عن الكنيسة المسيحية وتم ذلك عن طريق مجلس ديني في مدينة أفسس عام ٤٣١م ثم اعترض عدد كبير من السوريين على هذا القرار وتضامنوا مع نسطور وانشقوا عن الكنيسة المسيحية الأم وأصبحت هذه الجماعة المنفصلة تسمى بالنسطوريين نسبة إلى رائدها المفصول البطريرك نسطور. ثم رحلت هذه الجماعة إلى مدينة «نصيبين» في سوريا وإلى «الرها» وهي مدينة بالجزيرة بين الموصل والشام وباشروا نشاطهم العلمي في تدريس الطب حتى أصبحت مدرسة «الرها» من أشهر المدارس الطبية.

وفي أواخر القرن الخامس للميلاد. ولما تزايد اضطهاد المسيحيين الأرثوذكس لهم، هاجروا إلى العجم حيث استقبلتهم الأسرة الساسانية بكل ترحاب وأسسوا في النصف الثاني من القرن الخامس في مدينة جنديسابور مدينة طبية يتبعها مستشفى للعلاج وجنديسابور أو جند شهبور هذه مدينة تقع في الجهه الجنوبية الغربية من إيران بناها سابور أحد ملوك العجم وسميت باسمه.

و كانت هذه المدرسة مركزا هاماً لترجمة علوم اليونان الطبية إلى اللغة السوريانية ومن أوائل الذين قاموا بترجمة المؤلفات اليونانية «سرجيوس الرأس عيني» توفي ٥٣٦م، ترجم قسماً من مؤلفات جالينوس وهي موجودة بالمتحف الإيطالي الآن ونقح حنين بن اسحق العبادي هو وزملاؤه في «دار الحكمة» ببغداد ترجمة سرجيوس الأصلية بعد مرور قرنين من الزمان.

و نلاحظ أن معظم الأطباء في العصر الأموي والعباسي كانوا من النصارى الذين يجيدون السوريانية ونسبة منهم كانوا ممن درسوا بمدرسة جنديسابور أو في «الرها» و«نصيبين» وكان هذا مثار حسد وغيرة من الآخرين. وهذا ما يوضحه الجاحظ في حديثه الساخر عن الطبيب البغداي «أسد بن الجاني».

كان أسد بن جاني طبيباً فأكسد مرة، فقال قائل السنة أوبئة، والأمراض فاشية، وأنت عالم ولك بصر وخدمة ولك بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى في هذا الكساد قال: أما واحدة فإني عندهم مسلم، وقد اعتقد القوم قبل أن أتطيب، لا.... بل قبل أن أخلق أن المسلمين لا يفلحون في الطب واسمي ثانية أسد، وكان ينبغي أن يكون «صليبا» و«مرابل» و«يوحنا» و«بيرا» وكنيتي أبو الحارث وكان ينبغى أن يكون ردائي حريراً أسود وأخيراً لفظي لفظ عربي وكان ينبغي أن تكون لغتي لغة أهل جنديسابور (البخلاء- القاهرة.١٣١٣ هجرية ص ١٠٩)، وعلى سخرية الجاحظ يرد بروفسور شتروهماير بأن مايقوله الجاحظ ليس الحقيقة بكاملها، حيث أن اللغة السريانية كانت لاتزال هي لغة الطب المفضلة، فكان حنين يترجم لزملائه السريان باللغة السريانية، وحين كان يراجع ترجمة لابنه أو لتلميذه عيسى بن يحيى، كان يقدم ترجمة سوريانية وليست عربية... لقد استجاب حنين في أخريات حياته لرغبة العرب، وبعد اهتمامهم بعلوم الطبيعة والطب، قام بترجمة الكتب الى العربية، أما عند توفر التراجم السريانية فكان يقوم بترجمتها الى العربية تلميذه حبيش بن الحسن وعيسى بن يحيى لأنهما لايعرفان الإغريقية. (مقال: حنين بن اسحق الفقيه اللغوي)

لقد كانت جنديسابور هي مركز الطب السرياني. يقول الدكتور عبد الحليم منتصر:

«رحل السريان إلى جنديسابور هرباً من اضطهاد أباطرة بيزنطة وأساقفتها للمذهب النسطوري الذي اعتنقوه. وكانت الإمبراطورية الرومانية الشرقية في شغل بالخلافات الدينية ومحاربة الهرطقة وقد شغلوا بهذا كله عن العلوم والفلسفة وبقيت الكتب العلمية في مكتبات بيزنطة بعيدة عن متناول الباحثين خوفاً عليها من الزيغ. واحتفظ السريان بكتبهم المترجمة وحملوها إلى منفاهم ولا نزاع في أن الطب السورياني في جنديسابور كان أرقى كثيراً من طب البلاد المجاورة بما في ذلك بيزنطة وانطاكيا والإسكندرية. (ميخائيل جميعان: المؤثرات الثقافية الشرقية ص ٣٠٢).

وهذا ما جعل المنصور العباسي (١٥٩ هـ - ٧٧٥ م) يستعيين بأطباء هذه المدرسة لعلاجه. فعندما أصيب المنصور بمرض أفقده شهيته للطعام وفشل أطباء بغداد في علاجه استقدم جرجيس بن بختيشوع رئيس أطباء جنديسابور (عام ١٤٨هـ - ٧٧٥م) وقد نجح هذا الطبيب النسطوري في مداوته وتحقق الشفاء فنال بختيشوع حظوة لدى الخليفة وأصبح طبيبه الخاص وتوارث أبناؤه وتلاميذه هذه المكانة عند خلفاء الدولة العباسية على مدى ثلاثة قرون كانوا هم خلالها أطباء البلاط وعلماء الطب.

و هكذا انتقل مركز الطب والعلوم والترجمة إلى بغداد وأخذت حركة الترجمة تزدهر حتى بلغت أوج عظمتها في عصر المأمون. «إذ صار بيت الحكمة» أهم وأعظم معهد علمي وثقافي بعد أن خفتت أضواء مدرسة الإسكندرية التي أنشأها بطليموس سوتر في المتحف قبل الميلاد بثلاثة قرون.

و كان «بيت الحكمة» هو حجر الأساس لمدرسة بغداد التي ظل تأثيرها حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر، ويرجع الفضل إلى هذه المدرسة الزاهرة في الحفاظ على استمرارية الحضارة وإصلاح سلسة المعارف الإنسانية التي حطمها بقسوة في القرن السادس الميلادي اضمحلال روما وسقوطها. ولو اقتصرت حضارة الإسلام على مجرد إنقاذ العلوم القديمة والحفاظ عليها بعناية ثم نقلها للأجيال التالية، لكانت هذه خدمة تجل عن الوصف، ولكن لم يكن الأمر كذلك، فإن علماء وفلاسفة مدرسة بغداد ورثوا روح وتعاليم مدرسة الإسكندرية، فأضافوا وأثروا الحضارة القديمة بإضافات مبتكرة في كل فروع العلم، باكتشافات لا حصر لها في الفنون التطبيقية وفوق كل ذلك باكتشاف طرق جديدة للبحث والإكتشاف (ميخائيل جميعان. المؤثرات الثقافية الشرقية على الحضارة الغربية من خلال الحروب الصليبية، عمّان. الأردن. المطبعة الإقتصادية ١٩٨٣م، ص٥).

حنين بن إسحق

هو أبوزيد حنين بن اسحق العبادي والعباد (بكسر العين وفتح الباء الخفيفة) من بطون القبائل العربية التي تنصرت في القرون الأولى للمسيحية، واستوطن قسم منها الحيرة وكانت تنتمي إلى كنيسة الشرق المسماة بالنسطورية، ثم سميت الأشورية والكلدانية.

ولد حنين في الحيرة سنة ١٩٤ هـ / ٨٠٩ م، وهي مدينة قديمة شهيرة وعاصمة اللخميين في جنوب العراق، فقد سكنوها منذ القرن الثالث الميلادي، وكلفهم الفرس الساسانيون بحراسة الحدود ضد هجمات الروم على بلاد ما بين النهرين السفلى، وهي من أشهر المدن العربية في القرون الثلاثة الأولى قبل

الإسلام، وكان العباد يشكلون ثلث السكان فيها، وكانت تسمى حيرة النعمان أو حيرة المنذر واشتهرت بقصري الخورنق والسدير وانتشرت الأديار في أطرافها ومنها دير هند). يوسف حبي: حنين بن اسحق).

و يتفق الأب يوسف حبي مع القفطي على أن والد حنين كان صيدلانيا وكانت الصيدلة حين ذاك تعني صناعة العقاقير من الحشائش والنباتات وبيعها بطريقة تستوجب الحنكة والدراية بأمور الطب وفيها شيء من المتاجرة بالنقد واستبداله.

ويقول الأب يوسف حبي إنه من الصعب تحديد تسلسل لأحداث حياة حنين ودراستها وضبط أمكنتها لذا فإن بعض ما يذكره هو من باب الترجيح والاستنتاج ليس إلا.. وهوى يحاول ملء بعض الفجوات الموجودة في كتابات ابن النديم والقفطي وابن أبي أصيبعة.

ترجمته الذاتية تعد من أول التراجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي

نشأ حنين في الحيرة (وليس في بغداد أو الشام كما جاء عند البيهقي) و تأثر حنين بصناعة أبيه فمال إلى دراسة الطب وتعلم مبادئ العلوم في الحيرة مسقط رأسه وتمكن من السريانية لغة كنيسته حتى أنه لبس الزنار وصار شماسا. ثم درس الفارسية وصناعة الطب في أكاديمية جند يسابور المشهورة في خوزستان ببلاد فارس. وكانت معهداً أنشأه سابور الثاني أحد ملوك بني ساسان في أوائل القرن الرابع الميلادي وقد اشتهرت جنديسابور بيمارستانها ونبغ فيها آل بختيشوع.

و في بغداد لزم حنين بن اسحق الطبيب الشهير يوحنا بن ماسوية الجند يسابوري الأصل والمتوفي سنة ٢٤٣/ ٨٥٧ إذ ينقل ابن أبي أصيبعة عن يوسف بن ابراهيم قوله «أول ما حصل لحنين بن اسحق من الاجتهاد والعناية في صناعة الطب هو أن مجلس يوحنا بن ماسويه كان أعم مجلس في التصدي لتعليم الطب وكان يجتمع فيه أصناف أهل الأدب»

وكان حنين ظمآناً إلى المعرفة، مولعاً بالطب، فلم يكتف بمجلس واحد، بل كان مواظباً أيضاً على بيت الحكمة البغدادي. وبيت الحكمة البغدادي كان يومذاك أكاديمية عظيمة، بل جامعة راقية، من أعظم بيوت الحكمة وأشهر معاهد العلم، تشكلت نواته كخزانة للكتب في عهد أبي جعفر المنصور، وتوسع في عهد الخليفة هارون الرشيد، حتى بلغ ذروة ازدهاره في خلافة المأمون حين تم تنظيمه على غرار المدارس البيزنطية والسريانية والفارسية وجمع أقطاب النقلة ومشاهير العلماء وكان العمل فيه جماعيا والمال متوافراً بفضل سخاء الخلفاء والوزراء والأعيان وتشجيعهم للحركة الفكرية.

ثم يضيف يوسف حبي بأن حنين تخلص من ركاكة لغته المشوبه بألفاظ سريانية، بأن درس لغة الضاد في البصرة حتى برع فيها براعة يشهد بها المؤرخون، معتمداً في دراستها كتاب «العين» للخليل بن أحمد الفراهيدي. وله الفضل في إدخال كتاب العين إلى بغداد.

وهنا يبدأ الخلاف حول هذه الأمور في غيبة الوثائق التي كان يمكن أن تحسم هذا الأمر خصوصا وأن حنين تعرضت حياته لمحن ونكبات شديدة ادت الى تدمير مكتبته وكل أوراقه الخاصة في عهد الخليفة المتوكل.

فنحن لا نعرف من أساتذته سوى يوحنا بن ماسويه وجبريل بن بختيشوع في الطب وقد تفوق عليهما بعد عدة سنوات مما أوغر صدرهما فدبرا له المكائد التي كانت سببا في نكبته. أما مسألة تحصيله للغة العربية واليونانية فلا نعرف بشكل مؤكد أين ومتى حدث هذا...

يقال مثلا إنه نشأ في الحيرة ودرس فيها السريانية، ولبس الزنار (أي أصبح شماسا في الكنيسة) ثم ذهب إلى جند يسابور وتعلم الفارسية كما يؤكد الأب سمير خليل (حنين بن اسحق في الأعمال والآجال- دار الشرق).

لكننا لا نعرف على وجه الدقة أين تعلم العربية ومن كان معلمه نتيجة للتضارب في أقوال المؤرخين، فالقفطي يقول إنه «دخل البصرة ولزم الخليل بن احمد حتى برع في اللسان العربي» أما ابن جلجل فيقول «وكان الخليل بن أحمد النحوي رحمه الله، بأرض فارس فلزمه حنين حتى برع في لسان العرب»، في حين ينقل ابن أبي اصيبعة حديث الشيخ شهاب الدين عبد الحق الصقلي النحوي «أن حنين بن اسحق كان يشتغل في العربية مع سيبويه وغيره ممن كانوا يشتغلون على الخليل بن أحمد الفراهيدي».غير أنه يستحيل أن يكون حنين قد درس على الخليل بن أحمد المتوفي بين ١٧٠، ١٧٥ هجرية أي قبل أن يولد حنين بحوالي عشرين عاما.

و كذلك الحال بالنسبة للغة اليونانية فلا يجزم أحد أين تعلمها ومتى ولا نجد سوى بعض الاستنتاجات التي تقول إنه غاب خمس سنوات قضاها في بلاد الروم حيث تمكن من اللغة اليونانية والثقافية الهلينستية (يوسف حبي) في حين يتفق القفطي وابن أبي اصيبعة في أنه دخل بلاد الروم للحصول على الكتب ولا يوجد تحديد لتاريخ دخوله أو خروجه.

لم يستكمل حنين دراسته في بغداد لأنه أغضب أستاذه يوحنا بن ماسويه والسبب يرويه القفطي وابن أبي أصيبعة وابن العبري ومفاده أن حنين كان «صاحب سؤال» وكان يصعب

على يوحنا إجابة كل أسئلته. وفي يوم من الأيام أحرجه بسؤال حول كتاب «فرق الطب» فنهره يوحنا بغطرسة «ما لأهل الحيرة وتعلم بالطب «عليك ببيع القلوس على الطريق». ويضيف ابن أبي أصيبعة أن حنيناً كان من أبناء الصيارفة من أهل الحيرة وكان هذا أيضاً يباعد بينه وبين يوحنا الجند يسابوري لأن «أهل جند يسابور ومتطببوها يختلفون عن أهل الحيرة ويكرهون أن يدخل في صناعتهم أبناء التجار» فأمره أن يخرج من داره، فترك حنين المجلس وخرج باكيا. وصمم على التحدي حتى يتفوق على الجميع، وأقسم أن يكون بريئا من دين النصرانية، ان هو رضي أن يتعلم الطب حتى يحكم اللسان اليوناني إحكاما لا يكون في دهره من يحكمه احكامه(ابن أبي أصيبعة ص.١٣.)

ولكن إلى أين ذهب طيلة هذه الفترة التي تغيب فيها عن بغداد؟ يقول نفر من العلماء بأنه ذهب إلى القسطنطينية. أما شتروهماير فيلاحظ، أن حنين غاب عن بغداد لمدة خمسة أو ستة أعوام وعاد قبيل وفاة المأمون عام ٨٣٣ بفترة وجيزة، وهذا يعني بأنه قد غادر بغداد حوالي عام ٨٢٧. ووفقا لرأي ابن أبي اصيبعة فإن حنين قد ولد عام ١٩٤هـ / ٨٠٩م أو٨١٠م. وفي رسالته عن ترجمات جالينوس يخبرنا بنفسه بأنه قدم أول ترجمة في عمر ١٧ عاما، وهذا يوافق عام ٨٢٧ م ا لذي قام فيه برحلته الطويلة أو قبيل ذلك ببعض الوقت كما يذكر أنه زار الاسكندرية وسوريا.

أما الشاب الإغريقي الذي التقى به حنين خلال زيارته لبغداد خلسة، فقد كان قد تعلم على خالته الأدب الإغريقي أثناء إقامته في بغداد وهكذا لم يكن صعبا على شاب عربي اكتساب ثقة هؤلاء الناس والتعلم منهم.

ومع ذلك، فلا يمكن استبعاد احتمال سفره إلى القسطنطينية لإكمال دراسته الإغريقية. ففي القرن الحادي عشر الميلادي يذكر العالم البيزنطي ميخائيل بسيلوس مفتخرا بأن أحد تلاميذه كان قد جاءه من بغداد. ومن المحتمل أن يكون هذا قبل مائتي عام. وفي الوقت الذي غادر فيه حنين بغداد كان هناك عالمان ألمعيان يغريان التلاميذ بشد الرحال إلى القسطنطينية هما يوحنا النحوي وابن أخيه ليون الفيلسوف الذي حاول المأمون إغراءه بالانخراط بين علماء قصره. وفي ذات الوقت كانت هناك حركة واسعة للبحث عن المخطوطات وجمعها في القسطنطينية إذ لا يوجد أي مركز آخر في عموم الإمبراطورية البيزنطية للدراسات العلمية.

هناك مصادفات أخرى ليست عارضة. تلك هي أن يوحنا وليون كانا آخر شخصيتين قياديتين من شيعة تحريم الأيقونات قبل الانتصار النهائي لعبادة الصور عام ٨٤٣م. وقد كان حنين من حملة الرأي القائل بأن صور المسيح ومريم ليست مقدسة إنما هي مجرد صور غير جديرة بالتكريم وقد يكون هذا الموقف هو الذي أدى إلى محنته المعروفة أيام المتوكل.

هذه وجهة نظر بروفسور شتروهماير وهي مجرد استنتاج مبني على بعض القرائن الموجودة في بعض الكتب التي قرأها هذا أو ذاك لأن كل واحد من الباحثين كان مهتما بجانب معين وكان تركيزه على الكتب التي تتناول موضوعه، فليس فيهم من قرأ كل كتبه ومخطوطاته من أجل تحديد مراحل حياته تاريخيا بصورة وافية.

واعتقد أنه يمكن استكمال هذه السيرة بدقة أكثر اذا أمكننا الاطلاع على جميع الكتابات الباقية لحنين بن اسحق، وهذا ما أسعى إليه من الآن بعد أن حصلت على عدد كبير من مؤلفاته وعرفت أماكن بعض المخطوطات الأخرى ذلك أن حنين اعتاد أن يتكلم في داخل مؤلفاته أو ترجماته عن بعض المصادفات التي تواجهه وعن بعض الاشخاص وأحيانا يذكر التواريخ وأعتقد أن متابعة هذه الاشارات بدقة وبانتظام يمكن أن يوصلنا الى شواهد أكثر اقناعا فيما يخص حقائق حياته الشخصية. وهي مسألة ضرورية لفهم أسرار هذه العبقرية بل وفهم روح العصر كله الذي ازدهرت فيه هذه الحضارة العربية الزاخرة.

ويشهد المؤرخون ببراعة حنين في اللغة اليونانية فيقول إبن جلجل إن حنين غدا«بارعاً بلسان العرب، فصيحاً جداً باللسان اليوناني، بارعاً في اللسانين بلاغة بلغ بها تمييز علل اللسانين». إذ كان يعرف لغة اليونانيين معرفة تامة (٨) حتى أنه وضع كتاباً في أحكام الإعراب على مذهب اليونانيين ويؤكد البيهقي أنه «لم يوجد في هذه الأزمنة بعد الإسكندر (الأفروديس) أعلم منه (أي من حنين) باللغة العربية واليونانية».

عاد حنين إلى بغداد حوالي ٢١١هـ / ٨٢٦م وقد اكتسب ثقافة رفيعة يستطيع أن يناقش بها أعظم المتعلمين في العاصمة العباسية فهو يمتلك زمام أربع لغات: العربية والسريانية واليونانية والفارسية: وهو ضليع بصناعة الطب مع الإلمام بالعلوم الأخرى الشائعة يومذاك، وهو متمكن من أسلوب نقدي صحيح في الترجمة وخبير بخفايا الثقافة الهللينستية، وقد كانت هي المشعل المنير لدروب المعرفة بشتى فروعها.

فلا عجب أن أخذ نجم حنين يتلألأ في الأوساط الثقافية ببغداد رغم صغر سنه إذ يروي القفطي على لسان يوسف بن ابراهيم أنه كان يوماً عند اسحق بن الحسيني فرأى شخصاً قد جلله الشعر حتى ستر بعض وجهه يتمشى وهو ينشد شعرا من أشعار هوميروس، فسأله عنه وعرف أنه حنين غير أن حنين طلب منه ان يستر أمره، ثم مرت ثلاث سنوات على هذه الحادثة المذكورة، فكان يوسف عند جبرائيل بن بختيشوع الطبيب المتوفى (٢١٤هـ/ ٨٢٩م) فوجد أن حنين قد ترجم أقساماً من كتاب التشريح لجالينوس وجبرائيل يمتدحه على ذلك ويبجله. فطلب حنين من يوسف أن يضع بين يدي يوحنا بن ماسويه معلمه السابق ترجمة له هي الفصول المسماه بالجوامع (الفاعلات) دون أن يخبره لمن الترجمة. ووفى يوسف بالوعد، فلما تصفح يوحنا الكتاب تعجب كثيراً من دقة الترجمة، وفصاحتها و سأل هل أوحى المسيح لأحد من أبناء دهرنا فأجابه يوسف بانها لحنين بن اسحق، فسأله أن يصلح ما بينهما فتم ذلك(١٢)

ونظراً للمنزلة التي يتمتع بها جبرائيل بن بختيشوع لدى الخليفة، فقد نال حنين الحظوة لديه لملازمته لجبرائيل ولم تؤثر وفاة جبرائيل على شهرة حنين التي أخذت ترتفع سريعاً بفضل ثقافته وإنتاجه العلمي الرائع واحتضنه يوحنا بن ماسويه فنقل له حنين كتباً عديدة لجالينوس وغيره من الحكماء.

و قد قيل، إن «يوحنا بن ماسويه» كان ممن نفذ إلى بلاد الروم وأحضر «المأمون» أيضاً «حنين بن اسحق» وكان فتى السن، وأمره بنقل ما يقدر عليه من كتب الحكماء اليونانيين إلى العربية، وإصلاح ما ينقله غيره، فامتثل أمره. ومما حكى عنه: أن «المأمون»كان يعطيه من الذهب زنة ما ينقله من الكتب إلى العربي مثلا بمثل.

حياته العائلية

فإذا انتقلنا إلى حياته الخاصة فإننا لا نجد ذكرا لزوجته في حين يؤكد القفطي وابن أبي اصيبعة أن لـه ولدان «داود» و«اسحق» واشتهر الأخير وتميز في الطب وفي الترجمة حيث اهتم بنقل كتب الفلسفة والحكم. أما داود فلم يشتهر كطبيب وليس له سوى كناش واحد.

المترجم والفقيه اللغوي

إن من أعظم سمات الحياة الفكرية للعصر العباسي هي الاحتفاء بالفلسفة والعلم الاغريقيين. وفيما كان التأثير الفارسي والهندي في القرن الثامن الميلادي هو الراجح في تلك الحياة، نجد أن بيت الحكمة الذي أسسه المأمون قد لعب دوراً في هيمنة فكر أرسطو وابقراط وجالينوس وبطليموس على النفوس المستنيرة في بغداد وأرجاء العالم الاسلامي. ففي القرن التاسع الميلادي برزت ثلاث شخصيات عظيمة هي ثابت بن قرة أحد صائبة حران والكندي الفيلسوف المسلم العربي العريق وحنين بن اسحق المسيحي النسطوري.

ومن رأي الاستاذ كوركيس أنه «لم يقم بين المترجمين في العصر العباسي، من فاق حنين بن اسحق في وفرة التصنيف، من تأليف ونقل ومراجعة وتصحيح، ولا من جاراه في حسن الأسلوب ودقة الترجمة.» (مكتبة حنين بن اسحق).

وقد برز حنين بن اسحق كأقوى شخصية في هذا العصر، إذ تفوق في ميداني الترجمة والتأليف وحقق أمجادا عظيمة في علوم الطب والفلسفة واللغة. «ويؤخذ من قائمة وضعها حنين وأتمها أحد تلاميذه أنه ترجم إلى السريانية من كتاب جالينوس خمسة وتسعين كتابا وترجم إلى العربية منها تسعة وثلاثين. هذا إلى جانب انه راجع ترجمة تلاميذه فأصلح ستة كتب مما نقل إلى السريانية ونحوا من سبعين كتابا إلى العربية كما راجع وأصلح معظم الخمسين كتابا التي كان قد ترجمها إلى السريانية سرجيس الرأسعيني وأيوب الرهاوي وغيرهما من الأطباء المتقدمين».

و في رأي الأب جورج قنواتي أن، «حنين بن اسحق كان حريصاً على تأدية المعنى بدقة، فاهما تماماً لمقتضيات النشر العلمي ووجوب الرجوع إلى أحسن المخطوطات. وبجانب ترجمته لكتب جالينوس، نقل حنين عدداً من كتب ابقراط».

لم ينحصر جهد حنين في ميدان الترجمة بل تعداه إلى ميادين أخرى. فكان طبيباً ماهراً متقدماً عند الخلفاء تميز في معالجة أمراض العين، وألف في هذا التخصص أهم كتبه الطبية. وقد شملت مؤلفاته الطب والفلسفة واللغة. وقد أورد ابن أبي اصيبعة أنه اكمل قائمة لمؤلفاته وهي تضم مائة وأحد عشر كتابا سوف نقدمها فيما بعد.

لكن عنايته الفائقة بطب جالينوس وبكتبه كان مثار اهتمام كبير، إذ أصبح جالينوس، بفضل هذه العناية أشهر الأطباء الإغريق في تراث العربية. لقد انغمس بشدة في دراسة طب جالينوس وفي ترجمته حتى ألف أسلوبه وأصبح إذا قرأ نصا استطاع أن يحكم هل هو من وضع جالينوس أو مدسوس عليه. (ابراهيم مدكور)

و في هذا يقول بن جلجل «وحنين بن اسحق هو الذي أوضح معاني كتب ابقراط وجالينوس، ولخصها أحسن تلخيص،

وكشف ما استطاع منها، وأوضح مشاكلها (طبقات الأطباء والحكماء ص ٦٩). أما ابن أبي اصيبعة فيعبر عن رأيه في ترجمات حنين لمصنفات جالينوس بعد أن قارن بينها وبين ترجمات الآخرين لنفس المصنفات «فلما طالعتها وتأملت ألفاظها تبين لي بين نقلها ونقل الست عشرة التي هي نقل حنين تباين كثير وتفاوت بين..... «فأين الألكن من البليغ وأين الثرى من الثريا» (عيون الأنباء جـ ٢، ص ١٤٩).

التزم حنين الأمانة في نقله لكتب الثقافة اليونانية كما كان أمينا في ممارسته للطب والتمسك بأخلاقيات الطبيب. فحرص على الدقة في ترجمة النص اليوناني، وحرص على وضوح المعنى بدرجة لم يصل إليها أحد من أقرانه فكان يحقق ويدقق في قراءة النص وفي قراءة الترجمة ثم يصحح ويراجع ولا يأنف أن يعيد ترجماته القديمة إذ وجد فيها نقصا. ورغم انتسابه للثقافة السريانية فقد عشق العربية وأتقنها وكتب بها شعرا.

وقد تناول بروفسور شتروهماير ترجمات حنين بالفحص والدراسة ورأى أن المؤرخين حينما اهتموا بحنين باعتباره طبيبا ومترجما، لم يهتموا به كلغوي بارع في فقه اللغة حتى عام ١٩٢٥ عندما نشر كوتهليف بيركسترابر سر «رسالة حنين بن اسحق إلى علي بن يحيى في ذكر ما ترجم من كتب جالينوس بعلمه وما لم يترجم». ومنها تتضح لنا القواعد التي كان يسير بمقتضاها، فهو لم يكن يسلم ترجمة سريانية أو عربية لنص ما لم يتمكن من جمع عدة نسخ لذلك النص، فيقرأها ليس قراءة عامة إنما يقرأها كلمة كلمة ويطابقها وهذا العمل كان يضطره للقيام برحلات عديدة بحثاً عن تلك المخطوطات لمقارنتها، فوصل لحلب وفلسطين ثم الإسكندرية. والغرض من ذلك ليس قراءتها وإنما لغرض اقتنائها ومطابقتها مع نصوص المخطوطات الأخرى لديه.

وفي شبابه لم يكن قادراً على ذلك، لأنه كان يترجم النسخة المخطوطة الوحيدة التي لديه لذا اضطر في أواخر حياته إلى مراجعة تراجمه على ما وقع عليه من مخطوطات أخرى. ثم يورد شتروهماير ملاحظاته حول ترجمته لكتاب جالينوس (حول الفرق الطبية) الذي قرأه أمام (يوحنا بن ماسويه) في الوقت الذي بعد فيه عن مدرسته : «إني ترجمت وانا حدث من أبناء عشرين سنة أو أكثر قليلا لمتطبب من أهل جنديسابور يقال له (شير يشوع بن قطرب) من نسخة يونانية كثيرة الاسقاط، ثم سألني بعد ذلك وأنا من أبناء أربعين سنة أو نحوها، حبيش تلميذي، إصلاحه بعد أن كانت قد اجتمعت له عندي عدة نسخ يونانية، فقابلت تلك النسخ بعضها ببعض حتى صحت منها نسخة واحدة ثم قابلت بتلك النسخة السريانية وصححتها، وكذلك من عادتي أن أفعل في جميع ما أترجمه».

وحينما كان حنين يجد قراءات مختلفة في المخطوطات المتباينة، كان عليه أن يقرر أيها هي النسخة أقرب إلى الأصل. وهذا مثيل ما يقوم به المحقق في الوقت الحاضر، لنص قديم وذلك باخضاع النص المختلف القراءات إلى نظام نقدي أصبح الآن سهلا بعد اختراع الطباعة. وعلى كل حال فإن حنين كان يضطر إلى إضافة الشروح على تراجمه أو في حواشيها بغية إفهام القارئ اختلاف المخطوطات اليونانية والإفصاح عن الشكوك التي تساوره في أحد تلك الأجزاء من النص. ثم يمثل لذلك بكتاب جالينوس «العلاج بالتشريح» والذي ترجمه إلى السريانية أيوب الرهاوي وصحح حنين فيما بعد ترجمته العربية التي قام بها حبيش.

وقد ترجم حنين إلى السريانية لبختيشوع وهو في السابعة عشر من عمره كتاب جالينوس (أصناف الحميات) ثم كتابه في (القوى الطبيعية). لكن حنينا نفسه لم يرض عن ترجمة هذين الكتابين ولا عن ترجمة كتب أخرى أنجزها في صباه فصححها جميعاً بل ترجم بعضها من جديد فيما بعد. لكن جبرائيل اغتبط بذكاء وكفاية فتاه اللغوي. وامتدحه عند الخليفة الذي عينه عميدا (لبيت الحكمة) الذي أنشئ سنة ٢١٥هـ. واختزنت فيه جميع المخطوطات اليونانية التي جمعها المأمون من أماكن كثيرة في امبراطوريته الشاسعة، ومن آسيا الصغرى التي كانت لا تزال ترفرف عليها راية الدولة البيزنطية ومن الأستانة، واستخدم فيها رهطا من شباب المترجمين لنقل الكتب اليونانية إلى السريانية أولا ثم إلى العربية ثانيا. وفي اثناء ذلك توفي جبرائيل وأصبح ابنه بختيشوع (المتوفى عام ٢٥٧هـ) صديق حنين ووليه الذي يحبوه برعايته. ولقي حنين فوق ذلك من يوحنا بن ماسويه أستاذه السابق وسلمويه بن بنان منافسه العلمي (المتوفى عام ٢٢٥ هـ) خير عطف وعناية. وقد ذكر حنين نفسه كيف شارك الأخير في بعض غزوات المأمون ضد الدولة البيزنطية. ولما مات المأمون عقب ذلك بقليل عين ماسويه رئيساً لأطباء المعتصم بالله (٢١٨-٢٢٧هـ) الذي خلف المأمون وأصاب عنده مكانة. ومما لا ريب فيه أن حنينا ظفر منه بصديق قوي استظل بحمايته، وترجم له خلاصة ثلاثة عشر كتاباً من أهم كتب جالينوس وأصاب مثل هذه الحظوة عند الواثق بالله (٢٢٧ - ٢٤٢هـ) الذي كان يعظم العلماء ويتعشق محادثتهم. وكان حنين خلال ذلك قد ترجم قدراً هائلا من كتب جالينوس وغيرها من الكتب الطبية

والفلسفية عن اليونانية. ولقد قام حنين برحلات طويلة جاب فيها أرجاء العراق وسوريا وفلسطين ومصر (الإسكندرية) سعياً وراء الحصول على المخطوطات العلمية اليونانية. الا أننا لا نعرف بالضبط في أي وقت قام بهذه الرحلات.

رعاة الترجمة

وكان الخليفة وكبار رجال البلاط يدفعون نفقات هذه الرحلات وأثمان الكتب النادرة، وغني عن البيان أن كبار رجال البلاط كانوا هم أنفسهم من جلة العلماء المبرزين في حلبة المعرفة أمثال بني موسى ابن شاكر منجم المأمون. وكانوا ثلاثة نخص منهم بالذكر محمد وأحمد اللذين كانا من مشاهير الرياضيين. واللذين قدما بالإضافة إلى حنين بن اسحق ثابت بن قرة الحراني الطبيب الصابئ والفلكى العظيم إلى الخليفة. وقد قال ابن أبي أصيبعة أن بني موسى بن شاكر كانوا ينفقون خمسمائة دينار تقريباً في كل شهر على أعمال الترجمة. ويرى حنين نفسه أن ترجمته تحسنت كثيراً بعد أن بلغ سن الثلاثين. ومن المحتمل أن حبيشا ابن أخت حنين اشترك في أعمال الترجمة بعد ذلك بقليل مع خاله الذي أصبح بفضل تحدّيه به أحد مشاهير المترجمين.

بداية المحن

و في أيام الخليفة المتوكل على الله (٢٣٢ - ٢٤٧هـ) بلغ حنين قمة مجده كمترجم ومتطبب. لكنه خلال نفس هذا الوقت نكب بمحن جرها سوء ظن المتوكل به وحسد زملائه النصارى لـه. وأول هذه المحن ما رواه ابن أبي أصيبعة من أن المتوكل لما قوى أمر حنين وانتشر ذكره بين الأطباء أمر بإحضاره. فلما حضر أقطعه اقطاعات حسنة، وكان الخليفة يسمع بعلمه ولا يأخذ بأي دواء يصفه حتى يشاور فيه غيره، وأحب امتحانه حتى يزول ما في نفسه عليه، ظنا منه أن ملك الروم ربما كان عمل شيئا من الحيلة به، فا ستدعاه يوما وأمر بأن يخلع عليه وأحضر توقيعا فيه اقطاع يشتمل على خمسين ألف درهم. فشكر حنين هذا الفعل. ثم قال الخليفة بعد أشياء جرت : «أريد أن تصف لي دواء يقتل عدوا نريد قتله سرا». فقال حنين : «يا أمير المؤمنين إنى لم أتعلم إلا الأدوية النافعة. وما علمت أن أمير المؤمنين يطلب مني غيرها. فإن أحب أن امضي وأتعلم فعلت ذلك». فقال الخليفة : «هذا شيء يطول». ورغبه وهدده فلم يزد حنين عما قاله. فأمر بحبسه في بعض القلاع ووكل به من يوصل إليه خبره وقتا بوقت ويوما بيوم. فمكث سنة في حبسه دأبه النقل والتفسير والتصنيف غير مكترث بما هو فيه :

فلما كان بعد سنة أمر الخليفة بإحضاره واحضار أموال يرغبه فيها. وأحضر سيفا ونطعا وسائر آلات العقوبات. فلما حضر قال له الخليفة : «هذا شيء قد كان. ولا بد مما قلته لك. فإن أنت فعلت فزت بهذا المال وكان لك عندي أضعافه. وإن امتنعت قابلتك بشر مقابلة وقتلتك شر قتلة».

فقال حنين: «قد قلت لأمير المؤمنين اني لم أحسن إلا الشيء النافع ولم أتعلم غيره». فقال الخليفة: «فإنني أقتلك» فقال حنين : «لي رب يأخذ بحقي غدا في الموقف الأعظم فان اختار أمير المؤمنين أن يظلم نفسه فليفعل». فتبسم الخليفة وقال له : «يا حنين طب نفسا وثق بنا فهذا الفعل كان منا لامتحانك، لأنا حذرنا من كيد الملوك واعجابنا بك. فأردنا الطمأنينة إليك والثقة بك لننتفع بعلمك» فقبل حنين الأرض وشكر له. فقال الخليفة : «يا حنين ما الذي منعك من الاجابة مع ما رأيته من صدق عزيمتنا في الحالتين». فقال حنين: «شيئان يا أمير المؤمنين» فقال المتوكل: «وما هما». قال: «الدين والصناعة» فقال الخليفة وكيف؟! قال حنين: «الدين يأمرنا بفعل الخير والجميل مع أعدائنا فكيف أصحابنا وأصدقائنا، ويبعد ويحرم من لم يكن كذلك والصناعة تمنعنا من الإضرار ببني الجنس لأنها موضوعة لنفعهم ومقصورة على مصالحهم.

ومع هذا فقد جعل الله في رقاب الأطباء عهداً مؤكدا بإيمان مغلظة : ألا يعطوا دواء قتالا ولا ما يؤذي. فلم أر أن أخالف هذين الأمرين من الشريعتين ووطنت نفسي على القتل. فإن الله ما كان يضيع من بذل نفسه في طاعته. وكل يثيبني». فقال الخليفة : «انهما لشريعتان جليلتان». وأمر بالخلع فخلعت عليه. وحمل المال بين يديه. وخرج من عنده وهو أحسن الناس حالا وجاها.

كانت هذه التجربة امتحانا قاسيا وسوف تعقبها محنة أشد فكلما ارتقى حنين في فكره وعلمه كلما زاد حساده والحاقدين عليه. فما أسهل اللعب بعقول الحكام المستبدين.

فبعد مضي سنوات قليلة ابتلي حنين بمحنة أخرى إذ كان بختيشوع بن جبرائيل - وفي رواية أخرى إسرائيل بن زكريا الطيفورى الطبيب النسطوري قد قلب لحنين ظهر المجن وأصبح يعاديه ويحسده على علمه وفضله، فحاك له مكيدة عرضته لغضب الخليفة فأمر بسجنه وتعذيبه وتبديد مكتبته وبيته وكل ماكان يمتلكه. وقد سجل حنين تفاصيل هذه المحنة بقلمه ونقلها إلينا ابن أبي أصيبعة في كتابه الحافل:

«عيون الأنباء في طبقات الأطباء» تحقيق الدكتور عامر النجار القاهرة...٢-الهيئة المصرية العامة للكتاب).

قِرَاءةُ المحَذُوف

قصائد لم تنشرها فدوى طوقان

المتوكل طـــه*

فدوى طوقان بين الإشارة والعبارة

ولدت الشاعرة فدوى طوقان في نابلس العام ١٩١٧ لأسرة عريقة وغنية ذات نفوذ اقتصادي وسياسي، الأمر الذي فرض على الأسرة قيماً وسلوكات اعتبرت فيها مشاركة المرأة في الحياة العامة أمراً غير مستحب. وانعكس هذا على الحياة الشخصية لشاعرتنا التي لم تستطع إكمال دراستها فأخرجت من المدرسة في وقت مبكّر جداً، اضطرت فيه إلى الاعتماد على نفسها في تثقيف ذاتها وكسر الشرنقة التي حيكت حولها باسم التقاليد والقوانين غير المكتوبة.

لم تتميز فدوى طوقان بالانقلابات الكبيرة والمناصب المهمة ، بل يمكن القول إنها لم تمارس شيئاً غير الشعر، هذا الشعر الذي تغذى على الفجائع والحرمان والموت والفراق والغضب المكبوت والثورة الصامتة. وقد شكّلت علاقتها بشقيقها الشاعر إبراهيم علامة فارقة في حياتها، إذ استطاع هذا النبيل الساخر أن يدفع شقيقته إلى فضاء الشعر، وحررها من ظلام حياة عادية كان يمكن أن تعيشها. كان عالم فدوى طوقان ضيقاً صغيراً ومحصوراً، لم تخرج فيه إلى الحياة العامة، ولم تشارك فيها سوى بنشر قصائدها في الصحف المصرية والعراقية واللبنانية، وهو ما لفت الأنظار إليها بقوة، وأهّلها لتدخل الحياة الأدبية الناشطة في نهاية ثلاثينيات القرن الماضي ومطلع الأربعينيات.

موت شقيقها إبراهيم ثم والدها ثم نكبة العام ١٩٤٨ شكّلت ظروفاً مساعدة لخروج الشاعرة من قضبانها الحديدية، وجعلتها تشارك من بعيد في خضمّ الحياة السياسية في الخمسينيات، ولكن هذا النشاط السياسي لم يتعدّ الاهتمام العاطفي، ولم يصل إلى درجة الالتزام والانتماء الحزبي، وقد استهوتها الأفكار الليبرالية والتحررية كتعبير عن رفض استحقاقات نكبة العام ١٩٤٨، وهي مسألة غاية في الأهمية إذ إن شاعرتنا الكبيرة – وبسبب من اعتمادها على نفسها في تثقيف ذاتها – غرقت في الفلسفة الوجودية بشكل خاص والمدارس الفلسفية الغربية بشكل عام.

النقلة المهمة في حياة فدوى هي تلك الظروف التي دفعتها إلى أحضان لندن في بداية الستينيات من القرن الماضي، ذلك أن رحلتها التي دامت سنتين فتحت أمامها آفاقاً معرفية وجمالية وإنسانية رحبة وواسعة، وجعلتها على تماسٍ مع منجزات الحضارة الأوروبية فنّاً ومعماراً وأناساً وقيماً أخرى.

وتعترف الشاعرة بأن تلك المرحلة أثّرت عليها تأثيراً عميقاً على المستوى الشعري وعلى المستوى الشخصي. ويأبى القدر إلاّ أن يلاحق الشاعرة، فيموت شقيقها نمر أثناء وجودها في لندن.

ولكن فدوى حافظت على وتيرة حياتها الهادئة في بيتها الصغير على إحدى هضاب جرزيم، تكتب الشعر وتنشره، تزرع

* ناقد وشاعر من فلسطين

* تم نشر هذه المادة بالتعاون مع صحيفة «القدس».

الأزهار وتنتظر نموّها.
وشكلت نكسة العام ١٩٦٧ أحد الدوافع المهمّة لأن تكسر الشاعرة مرة أخرى إيقاع حياتها الرتيب، فتخرج من جديد للخوض في تفاصيل الحياة اليومية الصاخبة، فتشارك فيما عرف في حينه بوساطة بين وزير الحرب الإسرائيلي «موشيه ديان» والرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وتشارك أيضاً في الحياة العامة لأهالي مدينة نابلس تحت الاحتلال، وتبدأ عدّة مساجلات شعرية وصحافية مع المحتلّ وثقافته.
هذا وقد أصدرت الشاعرة ثمانية دواوين شعرية هي على التوالي: «وحدي مع الأيام»، «وجدتها»، «أعطنا حبّاً»، «أمام الباب المغلق»، «الليل والفرسان»، «على قمة الدنيا وحيداً»، «تموز والشيء الآخر»، «اللحن الأخير»، عدا كتابيْ سيرتها الذاتية «رحلة جبلية، رحلة صعبة» و«الرحلة الأصعب». وقد حصلت على جوائز دولية وعربية وفلسطينية عديدة وحازت على تكريم العديد من المحافل الثقافية في بلدان وأقطار متعددة.
تعتبر فدوى طوقان من الشاعرات العربيات القلائل اللواتي وصلن الشعر القديم بحركة الحداثة والتجديد، فخرجت من الأساليب الكلاسيكية للقصيدة العربية القديمة خروجاً سهلاً غير مفتعل، ويمكن القول في هذا الصدد إنها جعلت من هذا الخروج أحد أهم نقاط قوتها، محافظة في ذلك على الوزن الموسيقي القديم والإيقاع الداخلي الحديث، وصاغت من ذلك قصيدة غنائية ناسبت ولاءمت نفسيتها التي تميل إلى التفجّع.
يتّصف شعر فدوى طوقان بالمتانة اللغوية والسبك الجيّد، مع ميل شديد للسردية والمباشرة. وهي في تمركزها حول أسئلتها الوجودية، فإنها تنكشف انكشافاً سافراً للأفكار المجرّدة، وتتكئ في ذلك على مقولات جاهزة، تجعل من بعض قصائدها وكأنها حوارات مع الأفكار، أكثر مما هي تصوير للمشاعر.
جرأتها في مضامينها، جعلتها تتقدّم في دروب المشهد الثقافي الشعري العربي، كما أن طرْقها موضوع مكانة المرأة وعلاقتها بذاتها وعلاقتها بذوات الآخرين جعلها تتبوأ مكانة مرموقة بين الشاعرات العربيات، خاصة وأنها كسرت الصور التقليدية لمشاعر المرأة الشرقية، وابتعدت بها عن كونها مجرد متلق لتدفعها إلى ممارسة الفعل وأخذ المبادرة، انطلاقاً من داخل مهشم ومهزوم.
فالحبّ عند فدوى طوقان أقصى قوة للمرأة، من خلاله تمارس كل ما حُرمت منه تحت كل مسمّى. الحبّ ليس قوة سلبية ولكنّه يصدر عن سلبية، ولهذا فهو طوق النجاة .. وعلى الرغم من التباس المفهوم في شعر الشاعرة واضطرابه ما بين حسية عالية وشفافية أخاذة، إلا أن طرْقه والتركيز عليه جعل الشاعرة في مصاف الشاعرات اللواتي محضن هذا المعنى جل إبداعهنّ. بالإضافة إلى كل هذا، فإن شعر فدوى طوقان يتميّز بطاقة عاطفية مذهلة، وهي لا تتأنّق في عرض هذه الطاقة التي تشدّنا إليها شدّاً، ويمكن القول إن فدوى تجيد هذا اللون من القول، الذي تختلط فيه الشكوى بالمرارة والتفجّع وغياب الآخرين.
شعر فدوى طوقان شعر غنائي متمركز حول ذاته، شديد العاطفة، سردي العرض ، يقدّم ذاته مباشرة دون وساطة، وشاعرة كهذه لا بد لها – لتأكيد شكواها – أن تفلسفها ولو قليلاً.
الآن، وبعد رحيل شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، أشهر شاعرة فلسطينية في القرن الماضي، وأعلى قمة إبداعية نسوية في تاريخ الفلسطينيين الحديث، وإحدى مشاهير الشاعرات العربيات، حيث ساهمت في معمار القصيدة العربية الحديثة وأصّلت لها وقعّدتها ودفعت بها إلى بقاع أخرى وولجت بها مناطق معتمة ووعرة، أن لنا أن نؤرخ لها وبها، وأن نحفر في إبداعها، وأن نقدمها للأجيال، ذاتاً قوية صلبة، حمت نفسها من الموت والاندثار والصمت، ومبدعة شاركت في صنع الهوية وتأصيل الثقافة، وأسهمت في بلورة الموقف الوجداني لشعب تعرض وما يزال لأبشع حالات الاستهداف والتغييب.
الشاعرة الكبيرة الراحلة، وعلى مدى سنوات عمرها الست والثمانين، شاهدت ورافقت وعبّرت فيهن عن هذا الشعب، فيما تعرض إليه من قمع ومن مؤامرة، ومن خديعة وهزيمة وذل، وما تصاعد من مقاومة، وما تشرذم من مواقف، وما تآكل من مبادئ، وما حدث من تاريخ ومن فانتازيا، كانت شاعرتنا في كل ذلك على حد السكين، تخلط ما بين هزائمها الشخصية وهزائمها البرّانية، وما بين تشوقها للحب والحياة الهانئة وبين ما تشاهد من فظاظة وقسوة عصية على الفهم.
بكت كالثكالى، وغنت للمسحوقين والمهجرين والفقراء، كأنها أحدهم، وغضبت من أعمق أعماقها، إلى درجة أسمتها الصحافة الإسرائيلية ذات يوم «أنها آكلة أكباد الجنود» أو «الشاعرة التي تخلق قصيدتها عشرة فدائيين»، قمعت إلى درجة أنها شارفت على الموت، وانطلقت إلى العالم حتى سمع باسمها الجميع، أحبت حتى الثمالة، وتجرعت الخيبة حتى الثمالة أيضاً، غنت للعطاء وعاشت في أضيق الحدود، عرفت الزعماء الكبار ولم تجد سعادتها إلا بصحبة الأطفال والأزهار. وعندما كشفت عن أسرارها لم تستطع أو لم تجسر على قول كل شيء.
هذه هي فدوى طوقان، شاعرة محكومة بسقوف لم تستطع تجاوزها، ولم تستطع اختراقها حتى عندما كتبت سيرتها الذاتية، إذ أنها لم تفعل أكثر من إعلانها أنها حققت ذاتها شاعرة مبدعة، ولكنها صمتت عن كل ما عدا ذلك. كانت سيرتها التي عنونتها برحلة جبلية رحلة صعبة، سيرة متحفظة، غامضة، ناقصة، المحذوف منها أهم من المكتوب والمعلن فيها.
ظلت فدوى حتى وهي تعترف، متحفظة، أرستقراطية، لا تستطيع البوح ولا الكلام، ظلت شاعرتنا محفوفة بشفرتين قاسيتين لا ترحمان، فهي شاعرة ذات أحاسيس قوية وعنيفة وعميقة، ولكنها في الوقت ذاته تنتمي لعالم لا تستطيع تحطيمه بالكامل، وإذا استطاعت، فإنها لا تستطيع أن تبوح بذلك.
وعليه، فإنني أدعي أن فدوى طوقان، أحاطت نفسها بنوع من الغموض على المستوى الحياتي وعلى المستوى الإبداعي، أما

الحياتي، فهي لم تذكر شيئاً في سيرتها عن تفاصيل حياتها، وعلاقاتها، وأفكارها، وأولوياتها، ودوافعها، وعن النقاشات والجدل الذي خاضته، لم نر شيئا في سيرتها سوى صمودها وإصرارها على الحياة، دون أن نلاحظ أثر الآخرين عليها، وقد وضعت فدوى ستاراً حديدياً بيننا وبين أعماقها، إذ أنها لم تضئ شيئاً من دواخلها ومشاعرها ونوازعها. ظلت أرستقراطية، تجيد الابتسام وتبث الهدوء، دون أن تفصح عما بداخلها. وأدعي أن ذلك انعكس على إبداعها الشعري أيضاً، فقصيدتها ناعمة، رخوة، طويلة، هادئة، وتميل إلى النثرية، رغم أن أعماقها تمور بالغضب والرفض والتمرد.

الأصل الأرستقراطي الذي تنتمي إليه فدوى، جعلها اقرب للتكتم والغموض والتحفظ، ودفعها إلى السكوت الكثير عن كثير.

والأصل الأرستقراطي الذي دفعها لأن تتعرف على زعماء كبار أوقعها في دائرة تأثيرهم على الرغم من أنها ترفض مسالكهم وتوجهاتهم، والأصل الأرستقراطي دفعها لأن تعيش حياتين مختلفتين؛ حياة شاعرة لشعب مسحوق ومُذل ومُهان، وحياة إنسانة تستفيد مما تمنحه تلك الطبقة من مزايا وانطلاق.

فدوى طوقان لم تقل كثيراً، ولم تنشغل بالقضايا الفكرية الكبرى، قدر انشغالها بعالمها الصغير الذي كبر رغما عنها، إذ أن العالم خارجها كان من الظلم والفظاظة إلى الدرجة التي اقتحم عليها عزلتها وأجبرها على التعامل معه، ولهذا، حولها من شاعرة تريد إثبات نفسها على المستوى العائلي والشخصي، إلى شاعرة مضطرة إلى إثبات هوية شعبها ووضعه على الخريطة، كان عليها هي بالذات أن تعبر عن هزيمة شعب كامل، وقمع بلد بحاله، وكان أن رأت ما تعرضت له من تهميش وإهمال يشابه تماماً ما يتعرض له شعبها كله، ولكنها، ومن منطلق ما تعرضت له من تربية وقوانين وثوابت لم تر في تلك الهزيمة سوى البكاء والتفجع، وهو سلوك أقرب إلى روحها والى ما تعودت عليه منذ صغرها، والبكاء سلوك سلبي ولو كان شفقة ورحمة، والبكاء موقف فردي ولو كان من دوافع نبيلة، وقد وقفت فدوى طويلاً في هذه الحالة ليدل ذلك على انعدام رؤية سياسية عميقة وشاملة لديها، على الرغم من مشاركتها الهامشية في الحياة السياسية التي شهدتها فلسطين في الخمسينيات من القرن الماضي.

وهي على عكس شقيقها الراحل الكبير إبراهيم، لم تستطع أن ترى الصورة كاملة ولا المشهد شاملاً، فظلت عند حدود معينة لا تتعداها.

وفي الوقت الذي استطاع فيه إبراهيم أن يتجاوز حدود طبقته وأن يتعدى قوانينها وأن يعتمد على نفسه، وأن يذهب بعيداً في الحياة والإبداع، نجد أن فدوى خشيت كل ذلك، أو أبقته طي الكتمان. وربما كان لذلك أسبابه الوجيهة والمفهومة، فهي في نهاية الأمر امرأة في مجتمع محافظ لا يرضى ولا يقبل ولا يهضم التمرد عليه، وفدوى – وعلى الرغم من كل ثورتها الهادئة على وضع المرأة في المجتمع الفلسطيني – إلا أنها حافظت على كل ما لا يسيء لهذا المجتمع.

انصياع شاعرتنا الكبيرة للسقوف والجدران التي حولها والتي بنتها لنفسها، أيضاً، دفعتها لأن تصمت كثيراً وأن تُجامل كثيراً وأن تحذف كثيراً، أيضاً ..

ميلها الواضح للمجاملة والمصالحة والمهادنة جعلها تميل إلى الغموض حتى في عرضها لمسائل ذات جدل كبير في الشارع الفلسطيني والعربي أيضاً، وربما كان ذلك يعود إلى أن الشاعرة نفسها لم تُرد لنفسها أن تشغل موقعاً غير الموقع الذي ترغب به، بمعنى أنها كانت تميل إلى العزلة والوحدة والاقتصار على صديق أو صديقين، وربما أنها لم تكن مؤهلة لذلك؛ الجدل القاسي والصعب خاصة مثل الذي كان يدور في الشارع الفلسطيني.

هل كانت تريد أن تثبّت لنفسها إطاراً واحداً تضع فيه صورة واحدة في أذهان الناس؟! صورة الشاعرة المتأملة، المنعزلة، المترفعة، التي لا تدخل في التفاصيل؟! هل كانت تتجنب الخوض في حياتها الخاصة باعتبارها كنزاً تستدفئ به في وحدتها الطويلة؟!.

هل كانت ذات طبيعتين تخفي إحداهما لأن ليس من حق أحد أن يطلع عليها سواها؟!

هل كانت مثل شقيقها الراحل الكبير إبراهيم طوقان الذي ملأ الدنيا وشغل الناس!!

كائنةً ما كانت الأجوبة، إلا أنه يمكن القول إن تربية فدوى وبيئتها الأولى والقوانين التي تشربتها والجرح العميق الغائر في قلبها، علمتها الكتمان والسكوت والمجاملة، وعلمتها أن لا تُخيب الظن، وأن لا (ترتكب) ما من شأنه أن يشين العائلة أو الطبقة أو المستوى.

وأعتقد في هذا الصدد أنه في الوقت الذي تعرضت فيه الشاعرة للقمع والاضطهاد فإنها – وفي الوقت ذاته والقوة ذاتها – عمدت إلى قمع ذاتها هي أيضاً، من خلال ذلك الاستسلام الهادئ للتقلبات والظروف والشخصيات التي أحاطت بها.

نخلص من هذا كله إلى أننا أمام شاعرة انتصرت على ظروفها ولكنها لم تنتصر على «تابوهات» تلك الظروف، شاعرة حققت إبداعاً ولكنها لم تحقق مواقف، عبّرت عن وجدانها ولكنها لم تعبر حدوداً أو تخترق سقوفاً. وهي لم تكن ولم تشبه شقيقها، حيث لم تنسلخ عن طبقتها ولم تخترقها ولم تخنها أيضاً.

ومن هنا، لم تتخذ مواقف واضحة أو حتى ثابتة من قضايا كبيرة ومنعطفات حادة مرت بها المنطقة. ونحن هنا لا نطالب بما لا تطيق وبما لا تريد وبما لا ترغب، ولكننا بصدد سيرة شاعرة كبيرة لم تعد سيرتها شخصية إلى حد كبير.

ولهذا أيضاً، فإننا إذا حاولنا رسم صورة اجتماعية ثقافية للروافد الأولى لشاعرتنا فيمكن القول إن فدوى التي تفتحت على قديم يتداعى وجديد يتناهض، وطبقة تنهار وطبقة تقوم، ودولة تذهب ودولة محتلة تستبد، ومجتمع يتهدد، وآخر ينبت بشكل مفاجئ، قد تشربت مبادئ الثقافة الواردة الحديثة الليبرالية، وهي الثقافة الأقرب لطبقتها، ما يعني أن شاعرة مثقفة ومتقدة الإحساس مثلها، لا بد لها أن تنغمس إلى أذنيها في ذلك السياق الفكري الاجتماعي، ولكن هذا لم

يحولها إلى ثائرة ومتمردة كتقليد شباب تلك المرحلة، حيث شهد ذلك الزمان تعدد الحركات والثورات والجماعات والجمعيات. إن حماسة تلك الأيام ووهجها، أيضاً، لم يورطها في الالتحاق بإحدى القوى أو الجبهات، بل ظلت على الهامش، كما تحب هي أن تعيش.. شاعرة فقط.. شاعرة تستمتع بتأوهاتها وتفجعها وبكائها.

هذا الاستمتاع بالألم، والاستمتاع بالانتصار الشخصي، جعلها تتورط في علاقات عاطفية لم تكن موفقة في معظمها، الأمر الذي زاد من مرارتها وخيبات أملها، ويمكن فهم هذا الشعور في قصيدتها المشهورة بعد العام (١٩٦٧) عندما زارت حيفا، وقالت قصيدتها تلك، حيث لم تجد في قلبها سوى التفجع والبكاء ولم تر ملامح القوة وإشارات الصمود.

إن شاعرة بهذه الخلفية النفسية والاجتماعية، وتعيش هذا الواقع الصعب والمعقد، كان عليها أن تكون بمستويين ولغتين وحياتين وسيرتين أيضاً. وحتى لا نظلم شاعرتنا الكبيرة، نقول إن الشاعر لا يمكن له أن يتخطى واقعه وزمانه أيضاً، فسنوات الخمسينيات والستينيات كانت سنوات الأفكار والرؤى والثورة، سنوات الشباب والهيجان وثورات الجسد وثورات الشعوب، وانقسام العالم إلى أبيض وأسود، أو إن شئت طيّب وشرير، كان «الطيّب» يقدم نفسه فقيراً، ولكنه إنساني، فيما يقدم الشرير نفسه على أنه غني ومتعدد، أما منطقتنا فقد وقعت تحت تأثير الطيّب والشرير على السواء، وكان على مثقفنا العربي أن ينحاز أو أن يناقش ويجادل، وأن ينفعل وان يكتب.

وكانت الوجودية إحدى نتاجات الشرير المتعدد والغني، وربما كانت توفر للمثقف العربي حينذاك ما يحتاجه من حرية وانطلاق وما يحتاجه من شعور بالالتزام والمسؤولية، وبالتالي يجمع ما بين أفضل ما في الماركسية وأفضل ما تتمتع به الليبرالية الغربية، وربما - وهذا محض ادعاء - يعود ذلك إلى انتشار تأثير الوجودية في منطقتنا العربية في سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الوجودية كتيار فلسفي وجد دعماً له في صورة مؤلفات عظيمة لأسماء كبيرة وهامة، فإن ذلك كله شكل بريقاً لا يمكن أن يقاوم، نقول ذلك كله للوصول إلى تأثير هذا التيار على معظم نتاجات تلك العقود، ومنها شاعرتنا العظيمة، التي تجد في دواوينها الأولى أثر الفكر الفلسفي الوجودي وتلك «الثيمات» التي تتردد في أدبيات ذلك التيار.

إن الاحتماء بـ«الذات» وتعظيمها وتضخيمها مع ميل ما للترفع أو الانزواء من منطلق الإحساس بالعظمة وليس الدونية أو قلة الحيلة، كان ما يميز شعر تلك المرحلة، حيث لا نجد سوى ذلك الاستمتاع بالوحدة والعزلة وتقليب الأفكار والذكريات، مع ملاحظة هامة هي الإحساس بالقوة والمنعة والتمركز حول الذات، بمعنى آخر، هناك استمتاع بالوحدة، ولكنه استمتاع القوة، هو أشبه بمصادقة الذات والاستمتاع بكون الشخص هو نفسه.

أنّى لشاعرتنا أن تقرأ للوجوديين؟! ومن أين لها أن تتأثر بأفكارهم!! تقول شاعرتنا إن مجموعات المثقفين في نابلس والقدس - وبينهم الثوريين والأكاديميين - كانوا يتناقشون بكل شيء ويتبادلون الكتب المترجمة وغيرها، وهذا ما قالته الشاعرة في مذكراتها، وقالت، أيضاً، إنها كانت تنخرط في الجدل الفلسفي بشكل لافت، وقد كانت شاعرتنا متحفظة في الإشارة إلى طبيعة تلك المناقشات. فإذا عرفنا أن فدوى لم تتحصل على تعليم أكاديمي منتظم وكاف، فإننا سندرك مدى «الانبهار» الذي ستشعر به أمام كل أفكار جديدة تدعو إلى الالتفات إلى الذات من منطلق الحرية المسؤولة - ونجد أنفسنا مدفوعين حقاً إلى اقتراح هذا المدخل لفهم سيرة الشاعرة ونتاجها الإبداعي كله - فالذات الحرة المسؤولة هي التي أنتجت ذلك الإبداع القائم في منطقة الوسط من كل شيء، شكل القصيدة القديم والجديد، والصورة الشعرية الكلاسيكية والحديثة، والذات والآخر، وعبادة القديم ومقاربة الجديد. أما حياتها، فهي، أيضاً، في الوسط من كل شيء، الثقافة والطبقة، أولو الأمر والحياة العادية المتقشفة، الوضوح والغموض، المجاملة والصراحة، الحب والزواج، العزلة والعائلة.

قصيدة الحب التي كتبتها فدوى طوقان لا تشبه قصائد أخيها إبراهيم (الذي لم يكتب في الحب وإنما في الغزل، والغزل فيه شهوة والحب فيه عفة، الغزل فيه شبق والحب فيه عبادة)

نحن أمام شخصية إرباكها يصدر عن تلك الحياة الرتيبة في ظاهرها، والغائرة في باطنها، ويصدر عن ذلك الشاعر الهادئ الرخو في جملته، المضطرم في معانيه ومراميه.

ولكن متى لم يكن الشاعر مربكاً أصلاً ؟!

الشاعر مربك حقاً، إنه يفاجئنا دائماً، وهو بحق مفاجأة واقعة، و«خبر» أهله.

وما كان لنا أن نعرف شيئاً يمتلك كل هذا القدر من الصدق والحساسية والتصوير لولا فدوى طوقان؛ المرأة الفلسطينية التي عانت في العشرينيات، وتعلمت في الخمسينيات، وشعرت وكتبت وتفاعلت، لتعطينا كل هذه الحياة وكل هذا الشعر.

هل يمكن القول إن الشاعر «زلزال» عصره ؟!

بمعنى من المعاني.. الجواب نعم !!

ذلك أن الشعر هو الجماعة (رغم أن ذلك قد يزعج كثيراً من المنظرين والنقاد).

حتى عندما يكتب الشاعر عن ذاته، فإن ذاته هذه هي مجموع أوامر ونواهي وذائقة الجماعة التي ينتمي إليها، ناهيك عن اللغة التي يكتب بها وهي ما تعلّمه من جماعته، حتى التركيب والصورة والموسيقى، كل ذلك قواسم مشتركة مع الجماعة، وبهذا فالشّعر هو الجماعة، وهو أكثر الأدوات إغراءً بالجماعية والإحساس بها.

ومن هنا بكت فدوى طوقان مع الباكين، وناحت مع الثكالى واللاجئين، كانوا صورتها الخارجية، وكانوا صوتها الذي فقدته في الواقع، وكانوا مشاعرها الأقوى، تلك المشاعر التي تعوّدت على قمعها.

ومن هنا كان غناؤها للحب بشكله الأصفى والأنقى والأكثر رقة وعذوبة، أو لنقل الحب بصورته الأكثر صمتاً وحياءً وعفة.

الكلام عن الحب، محرج وثقيل في واقع لم يتعوّد أفراده الكلام عن الحب، باعتباره «العيب» أو «الخيار» الذي لا يمكن الكلام عليه، فهو سبب المهالك أو الفضائح أو مقارفة الذنب.

شاعرتنا الكبيرة، تكلمت عن الحب، بالكلمة الأنعم والألطف والأكثر صمتاً، كان تلويحاً بالحب لا مقاربة له، كان استشرافاً للمشاعر وسبرها واستطعامها، كان شيئاً شبيهاً بالكلام عن الألم والعذاب. (تستعذب شاعرتنا الكلام عن الألم).

كان الحب مفاجأتها الأخرى، كان ذاتها الأخرى أيضاً، ومن عجب أن شاعرتنا الكبيرة ظلت متحفظة طيلة الوقت، كانت لا تصرح ولا تلمح، تكتمت على حبها وجعلته كنزها الذي لا تبوح به أبداً.

هل هي غريزة العاشقة التي تعمد إلى إخفاء اسم معشوقها خوفاً عليه من الأخريات؟!

هل هي التربية والطبقة؟!

هل هي نزعة أصيلة في الشاعرة التي تميل عادة إلى «الصمت والبكاء»؟!

ولكن حبها كان مثلها، أيضاً، بكاءً صامتاً، ينفعل ولا يفعل، يتهيأ ولا يغوص، يكتفي بالإشارة عن العبارة.

وكان ذلك جديداً في تاريخ القصيدة الفلسطينية؛ جديداً ومفاجئاً وجميلاً، وقد تقبلته الأوساط الأدبية العربية بالترحاب والقبول.

ولكن قصيدة الحب التي كتبتها فدوى كانت قصيدة مترفعة، كتومة، مغلقة، صامتة، ليس فيها من الألوان والروائح الشعبية شيء، وليس فيها من الحس الشيء الكثير، وكان ذلك من الأسباب التي جعلت من تلك القصائد أقل انتشاراً بين الناس، ظلت قصائد خاصة تعبّر عن حالة خاصة لشاعرة خاصة، لا تبوح وتحذف أكثر مما تقول.

نعم، هي تحذف أكثر مما تقول!!

هي تقف وسط كل شيء، بين الإشارة والعبارة!!

قصيدة الحب التي كتبتها فدوى طوقان لا تشبه قصائد أخيها إبراهيم (الذي لم يكتب في الحب وإنما في الغزل، والغزل فيه شهوة والحب فيه عفة، الغزل فيه شبق والحب فيه عبادة).

قصيدة فدوى - ولا نبالغ إذا قلنا - تتحدث عن حب معقّد، فيه إشارات وفيه ألغاز وفيه أعماق لا يتشاطر القارئ العادي معها، فإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به قصائد الشاعرة من الهدوء وتلك «الرخاوة» أو ذلك «الفتور»، فإن تلك القصيدة - قصيدة الحب - لم تتحول إلى ما يمكن اعتباره شعر لافتة في الحب، فهي قصيدة الصوت الخفيض والهامس والحييّ، وهي قصيدة المعنى وليس الصورة التي تزدحم باللون والحركة والصوت، وهي قصيدة الشهوات المهذبة والرغبات المقموعة والتربية الخاصة.

ثورة الحب هذه، أو مفاجأته، كانت مقدمة لثورة أخرى في نفس وإبداع الشاعرة، تمثلت في الغناء للثورة والمقاومة ولرموزها ورجالها، كانت سنة (١٩٦٧) انقلاباً كبيراً في حياة الفرد العربي والأمة العربية. في ذلك العام سقطت كل الأشياء والمعاني والمقدسات، كان سقوط القدس العام (١٩٦٧) يشبه، إن لم نقل إنه كان أخطر من سقوط بغداد أمام المغول أو سقوط بغداد أمام المغول الجدد، مرة أخرى! في ذلك العام، استيقظ الحالمون والافتراضيون والشعاراتيون والمغتربون والمستعربون والسلفيون والحداثيون.. استيقظ الجميع على هزيمة لا تشبه الهزائم، وعلى انكسار لا يشبه الانكسارات.

كانت هزيمة مخجلة بكل المعاني وبكل المقاييس، لأنها لم تكن متوقعة، وانبرى البعض للتجميل وانبرى البعض الآخر للتبرير، ولكن الهزيمة هزيمة.. سوءة قبيحة لا يسترها شيء!!

وفي تلك السنة، أيضاً، عرفت شاعرتنا الكبيرة أن الظلم والطغيان حقيقة واقعة في الكون، حقيقة ممضة وفظة، وهي التي اكتوت به داخل جدران بيتها وداخل جدران وعيها، هذه المرة، كان الطغيان يشمل الكون كله، كان البكاء لا يكفي وكان النواح والندب لا يكفي، أيضاً.

هذا طغيان مختلف، هذا ظلم يطال كل شيء، الفرد والجماعة، الماضي والحاضر والمستقبل. هذا ظلم يصادر كل شيء، ويُميت كل شيء، هذا ظلم لا يطاق ولا تمكن الحياة معه أو تحت ظله.

وكعادتها، فقد أحست شاعرتنا بهذا الظلم من زاويتها الخاصة، ومن ذائقتها الخاصة أيضاً، ولكنها هذه المرة، تقدمت أكثر، كانت واضحة وصريحة ومباشرة، وربما يمكن القول إنها كانت حادة في التعبير عن نفسها، ربما لأول مرة يكون ذلك.

الاحتلال اعتدى على حياتها بالكامل، وهدد خصوصيتها وهدوءها ورتابة حياتها وتنقلاتها ورحلاتها وصداقاتها وبريدها وأزهارها. فغنّت للمقاومة وغنّت لجبل النار، وغنّت لنابلس التي كانت ولا تزال تقدم النموذج الساطع في المقاومة والتصدي. غنّت للرجال والسواعد والدماء الزكية، غنّت للوطن ولأهل الوطن، وأفرغت الشاعرة حبها ووجدها لما يحدث أمامها من أعمال مقاومة مجيدة.

ومرة أخرى، تتربع الشاعرة على قمة السبق والالتقاط والتصوير والمعايشة، لم تكن شاعرة مقاومة، ولكنها غنّت للمقاومة، لم تكن شاعرة موقف ولكنها كانت شاعرة الوجدان. كانت بشعرها أشبه بالأم التي تدعو لأولادها أن لا يصابوا وأن يحفظهم الله من كل شر أو سوء.

شِعرُها، في تلك المرحلة، لم يكن يحمل ذلك الغضب ولم يتميز بتلك المراجل القوية التي تبث القوة في العروق والأوردة، ولكنه كان أشبه بالتميمة التي تُعلق في العنق.

كان شعراً يصدر عن أم وسع حبها كل شيء حتى عدوها، لولا غباؤه وحقده وعنصريته، ومن هنا لم يفهم العدو قصائدها بل اتهمها بأنها آكلة أكباد الجنود، وما درى هذا العدو أنه غير بعيد عن حب تلك الشاعرة لولا كراهيته لكل شيء. وفي هذا، تقف الشاعرة موقفاً إنسانياً فريداً من نوعه، ذلك انها لم تتميز بالتطرف أو التعصب أو

الانغلاق، بل تميزت بنظرة إنسانية عميقة وسعت كل الاتجاهات والأعراق والأجناس. ولا نكاد نلمس في شعرها كله أي نوع من أنواع الاتهامات أو التعصب لفكرة أو لشخص أو لعقيدة.
شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، ظلت طيلة حياتها تمسك العصا من الوسط، قادرة على القول وقادرة على الحذف، قادرة على التلميح دون التصريح، قادرة على الابتسام الجميل رغم اضطرام داخلها بالنيران.
هل يمكن القول إنها لم تستنفذ طاقاتها كلها بسبب الظرف!! أم إن الإنسان بعامة والمبدع بخاصة يُجهَض حين كان يجب أن ينهض!!
كم منا يحمل في داخله «نابليون» ينتظر اللحظة المناسبة للخروج!!
وكم منا يحمل في وجدانه المتنبي وينتظر الظرف ليخرج كالعملاق!!
هل كان داخل فدوى شاعرة أخرى لم تخرج أبدا؟!
كيف أصف علاقتي الشخصية بهذه الشاعرة الكبيرة؟!
كيف أصف رهبتي وأنا أتقدم إلى بيتها المتواضع على أحد أكتاف جبل جرزيم في نابلس؟!
كنت أذهب إلى شجرة حور عالية، أظلتني بشعرها وسمعتها وإنجازاتها!!
كنت أذهب إلى شعرنا الفلسطيني الكلاسيكي، المتين والمحكم وصاحب الموقع المتميز!!
دهمتني الروائح، والأزهار، والجو العابق بحضور دافئ وكثيف، تقدمت الشاعرة بكل شيء، بابتسامتها الواسعة وعينيها الطيبتين اللتين تشعر معهما أنهما كانتا في بكاء أو أنهما توشكان على البكاء، بوجهها العريض الأبيض المتغضن، ذلك الوجه الأمومي، بالجبهة العالية الواسعة المريحة، والألق الخفي الذي يشيع حولها، كل شيء في ذلك البيت يدعو إلى الراحة والهدوء، الشاعرة وبيتها وأشياؤها، في انسجام تام، كأن كل شيء يعرف كل شيء آخر، كأن لكل شيء قصة وحكاية، وكأن كل شيء حولي في الغرفتين المتجاورتين له حكاية خاصة وترتيب خاص، والورد في كل مكان، ورود ضاحكة وأخرى ضامرة، وثالثة خجولة ورابعة متوارية وخامسة متسلقة عابثة وسادسة عارية أو متعرية، الورد هناك كالقصائد، وكعرائس الخيال، توتر داخلي وأنا أشاهد ذلك الأثاث القليل والمتقشف، لم يبد لي حينها أنه كذلك، بل رأيته وجوداً يتحدث معي عن الشاعرة، عن صاحبته، التي لم تتوقف عن الترحيب والابتسام. الإنسان في بيته غير الإنسان خارجه. الإنسان في بيته يكشف عن نفسه، عن وجدانه، وعن جزء ما من شخصيته. البيت امتداد ما لدواخلنا ولرغباتنا.
كان بيتها يشبهها، متقشف من الخارج، يضج بالحياة من الداخل، غامض وفيه عتمات وغبار، ولكنه يموج في عبق خاص من روائح وحضور، كان عالياً ومشرفاً دون صخب أو بحث عن شهرة، كان خاصاً بحجارته وأثاثه، وخاصاً في وجوده وتميزه، كان البيت الذي يميل إلى عدم الترتيب يُشعرك بصاحبته وروحها، حتى الألوان الغامقة التي تتآلف مع ألوان الورد المختلفة تدعوك إلى التحديق بكل هذه الروح التي جمعت كل هذا العالم مع بعضه البعض.

كنت أيامها منشغلاً بالكتابة عن الشاعر الكبير إبراهيم طوقان ضمن رسالة الماجستير التي طال عملي بها لأسباب خارجة عن إر ر ادتي، كان ذلك في الثمانينيات، ورغبت يومها أن أتعرف إلى حياة هذا الشاعر الذي عاش ومات كشمعة سريعة الاشتعال والاحتراق والانطفاء.
شكل لي هذا الشاعر هاجساً قوياً، ورسم في أعماقي صورة عجيبة له، كشاعر عابث إذا أراد، جاد إذا أراد، يحتوي على كل هذا القدر من الإحساس بقمة اللاجدوى وقمة الإحساس بالمسؤولية، وكيف استطاع أن يجمع بين جوانحه قلباً غزلاً وروحاً ساخرة فكهة ووعياً سياسياً شاملاً. لوهلة ما أحسست أن ما يربطني بهذا الشاعر أشياء تتعدى الشعر إلى المزايا الشخصية.
وهأنذا اليوم في بيت شقيقته أسألها عنه وعن أوراقه وعن أسراره، كنت أريد أن أتسلل إلى عالم الشاعر من بوابة شقيقته الشاعرة الأخرى، ولم أكن أعرف أنني سأقع أسيراً في عالم هذه الشاعرة بالذات.
أخذني هدوؤها وسلامها الداخلي تماماً.
أخذني هذا الجو المفعم بالفوضى واللون والرائحة والتنسيق الذي تتخيله ولا تجده.
أخذتني طريقة الكلام الهادئ الممطوط الذي لا يريد أن ينتهي..
أخذني هذا القلب الذي يسع كل شيء.. قلب الأم وقلب المرأة وقلب العذراء وقلب الشاعرة.
أخذني هذا العالم المليء بالحكايات والقصص والأماكن..
ومنذ ذلك اليوم، لم أنقطع عن علاقتي بها أبداً.
كانت بالنسبة لي، الشاعر في ديمومته، الشاعر في زمانه، الشاعر في تذوقه لشهرته وإبداعه وعلاقاته، الشاعر في حكمته وحنكته وعبثه، الشاعر في شيخوخته وفي شبابه.
كنت أذهب إليها في بيتها المشرف ذاك، نطبخ لها أو نقدم لها الشاي، نسقي أزهارها، ونستمع لحكاياتها وذكرياتها وأشعارها.
وكنت اصطحبها إلى بيتي في رام الله، فتقضي أياماً مع أسرتي، تقضي أوقاتها تلعب مع أطفالي وتنام معهم، كنت ألحظ سعادتها البالغة وهي تعابث الأطفال وتنسى نفسها معهم. كانت تتورد وهي تقضي جل وقتها مع الأولاد..
وكانت تتورد وأنا أعلّق على اهتمامها بماكياجها الخفيف المرسوم الذي تحافظ عليه بكل الأناقة وكل التفاصيل، كانت تتصرف كفتاة خجولة حتى في شيخوختها، وكان ذلك فاتنا حقاً. كانت خفيفة مثل فراشة، ناعمة حتى لا تشعر بوجودها، ترغب أن تتحرك في البيت كنسمة لا تترك إلا الأثر الطيب، ولهذا أحبها كل من في البيت، حتى صار الجميع يُسر إليها بالأسرار والرسائل، وحتى صارت تطلب للزيارة.
كنت في بعض الأحيان «أضبطها» نائمة في ضجعة لها في الصالون أو في الحديقة، فأتأمل تلك الشاعرة على أريكتها كزرّ ورد لاهٍ عن

سواه، فأتساءل عن سر تلك القوة التي جعلت منها تملأ الأسماع وتلفت الأنظار، أحدق في ذلك الوجه العريض الأبيض الذي تألم ثم أضاء، فأحس أن للإنسان ما سعى، كما قال رب العالمين.

أعتقد هنا وأنا أتحدث عن شاعرة كبيرة راحلة أن علاقتي بها قد أفادتني كثيراً على مستويات عديدة، فقد كانت كريمة كل الكرم في إعطائي أوراقاً وقصائد خاصة لشقيقها الراحل، وحدثتني عنه ما لم يعرفه أحد، وكانت عوناً لي في أن أكتب عن شقيقها ما وسعني الحب والكتابة والمعرفة، وكانت كريمة معي في أن فتحت لي قلبها وذكرياتها وما مر بها من أيام وسعادة وشقاء، وكانت كريمة في ذلك العطاء الكبير لشاعرة ترغب أن تنقل ما للشعر من بهاء وقوة وحكمة وإنسانية.

وأعتقد هنا، أيضاً، أنني شددتها، من عالمها الأقرب للعزلة، إلى حياتنا المضطربة في تلك الأيام، أيام الانتفاضة الأولى، حيث الشعراء والأدباء كانوا في الخنادق الأولى من الفعل الكفاحي، وكان أن راحت شاعرتنا الكبيرة تتفقد أحوال هؤلاء والسؤال عنهم، وبلغ بها الأمر إلى أن تعطي بعضهم مبالغ من المال ليستعينوا على حياتهم الصعبة.

شددتها إلى مناسبات مختلفة، ليتعرف عليها أناس جدد، ويسعد بها الكثيرون من الزملاء الذين لم يجلسوا إليها أبداً، وكنت أرى فرحتها الغامرة في مثل تلك المناسبات، كانت سعيدة بالوجوه والطقوس واللغة الجديدة، وكانت فدوى تستمتع بصمت، تسمع أكثر مما تناقش، وتجامل أكثر مما تجادل لكنها وفي بعض الجلسات الغامرة بالشِعر والغناء .. كانت تتماهى مع المغنيين حتى أنها التقطت آلة العود، غير مرّة، وراحت تدوزن عليه نغمات بعيدة، تنساب من أناملها، كأنها أمواه فضيّة يتناثر رذاذها حتى يبلل الجدران والقلوب .

وحرصتُ شاعرتنا، لفترة طويلة ،على المشاركة وحضور أمسية الخميس .. التي كان اتحاد الكتاب يقيمها أسبوعياً في «مسرح الحكواتي» أو في «مسرح القصبة» ويحضرها أبرز أدباء فلسطين وشعرائها ونقادها وفنانيها، حتى أن المسرح كان يضيق باحتشاد الحضور الذين جاءوا ليروا فدوى طوقان أو سميح القاسم وتوفيق زياد أو عبد اللطيف عقل وعلي الخليلي أو اميل حبيبي ويسمعونهم والآخرين ، أو ليشاهدوا أحمد أبو سلعوم وحسام أو عيشة والمبدعين معهم وهم يؤدّون أسكتشاتهم المسرحية اللاذعة العميقة، أو ليكونوا « كورالا» يغنّي مع مصطفى الكرد أو جميل السايح أو د. محمود العطشان أو فدوى طوقان تعزف وأبو سلعوم يتماهى معها في غناءٍ سرعان ما يصبح جماعياً طافحاً بالتصفيق والاهتزاز ..

ولقد استمرت تلك الليالي لمدة تجاوزت الثلاث سنوات، حتى جاءت اتفاقيات أوسلو، ووجد الاحتلال الإسرائيلي سبباً لوضع الحواجز على مداخل المدينة المقدسة، ويغلقها في وجوهنا ! لقد كانت تلك الليالي أشهى ما شهدته القدس ومسارحها من ندوات لم تنقطع ،بقدر ما اشتعلت وأضاءت ليل الأزقة والمنصّات بقراءات شعرية ومداخلات نقدية كان يقدمها أساتذة النقد في جامعاتنا ، وخاصة بيرزيت، وفقرات غنائية ووصلات رقص شعبي ودبكات تصطفق لها الأرض ، وتتورد معها وجوه الحضور الذي يضع فدوى في صدر الجلسة باعتبارها العنوان الأسمى الذي تتجه إليه العيون والكلمات .. والأجساد .

وبهذا الصدد، أذكر يوم أن دعينا لحضور زفاف كريمة الصديق الشاعر المرحوم عبد القادر العزة في بيته في بير نبالا، كان المرحوم كريماً ومضيافاً، فأبدى اهتماماً شديداً براحة شاعرتنا الكبيرة، بحيث شدت الأنظار إليها، وأعجبها ذلك، وتألقت يومها وتوهجت، كانت سعيدة بالفرحة والرفقة والألفة التي اجتمع فيها أهل فلسطين يعبرون عن أفراحهم بطرقهم العديدة ودبكاتهم ولهجاتهم، وعندما حان وقت خروج العروس مع عريسها، أمسكت الشاعرة الكبيرة بذراع العروس وأخذت تنصحها بلغة حارة وصادقة حول كيفية إسعاد الزوج وتوفير الراحة له، وتدفقت الشاعرة في نُصحها وكلامها، قالت للعروس ما ذكّرني بتلك البدوية التي نصحت ابنتها ليلة زفافها، كان كلام الشاعرة يصدر عن قلب حقيقي أحبّ وذاق وعرف الألم واللوعة والفراق، قلب عرف الاشتياق والالتياع. كانت تلك لفتة كريمة تكشف ما في قلب الشاعرة وروحها من التّوق والحنين للاجتماع والرفقة، وأسأل بعد تلك السنوات: هل كانت ترغب شاعرتنا أن تكون أمَّ العروس أم العروس نفسها؟!

ويحضرني الآن أن شاعرتنا الكبيرة لم تتحدث يوماً عن كراهيتها للرجال أو نضالها ضدهم، أو جعلهم خصوماً وأعداء، ولم تتشنج ضمن مقولات شاعت في العصر الحالي حول مفاهيم الأنوثة والنسوية والجندر، ربما كان العكس هو الصحيح، فدوى كانت تحب، تحب كل شيء، الحياة باعتبارها الاختراع الإلهي الأروع والأجمل والأكثر جدارة بالتذوق. وعندما ألم بها عارض في شتاء العام (٢٠٠١) ومكثت في مستشفى الرعاية العربية في رام الله، ذهبت لزيارتها، وهناك على سرير المرض، كانت ما تزال تحتفظ بذلك الألق الخفيف الذي يحيط بجرمها القليل الضامر، كانت ابتسامتها أوسع رغم إنهاكها وشحوبها، كان جلدها الأبيض المتغضن يزداد إشراقاً رغم ذلك الإجهاد الذي يطل من العينين الطيبتين..

على سرير المرض ذاك، تحدثت عن الدنيا الجميلة، وذكرت الآخرة..

الشاعر دنيوي!!

الشِّعر دنيوي!!

قريبي من هذه الشاعرة الكبيرة، أشعرني شخصياً بمسؤولياتي كشاعر، وضع أمامي قضية الشعر باعتبارها قضية جمالية بالدرجة الأولى ومن ثم قضية وظيفية تؤدي رسائل أو تحملها، الشعر ليس للترف وليس للعب وليس للتجمل وليس وسيلة تسلق أو استرزاق، الشعر قضية وجودية حقيقية، الشعر حياة كاملة، الشعر مسؤولية، الشعر جمال وذوق وحضارة، الشعر تاريخ، الشعر أنا، الشعر جماعتي، الشعر ما أحلم به، وما أرجوه وما أتمناه، الشعر هو

جميلنا وسرنا وآخر ما نحن عليه.

استمرت علاقتي بالشاعرة الكبيرة قرابة عقدين، عرفت منها أن الشاعر يظل شاعراً مهما رأى وعاش، ومثلها، منْ تلقّى الجوائز والأوسمة وطاف في البلدان ورأى أولي الأمر والمشاهير، وقوبلت بالترحاب أينما ذهبت، فإن من الصعب أن لا يتغير المرء، ولكنها كانت تعود في كل مرة إلى بيتها المشرف المتواضع والمتقشف، ترعى أزهارها وتعيش مع ذكرياتها، وتحاول كتابة قصيدتها التالية. كانت تترك العالم وراءها لتعود إلى نابلس، مدينتها الأولى، وعشقها الأول، وعذاباتها الأولى. كان ذلك يسحرني منها، كان بإمكانها أن تغير حياتها، وأن تغير مكانها، وأن تستثمر علاقاتها وأن تتحول إلى نجمة صحافة أو نجمة صالونات، ولكنها لم تفعل، بل فضلت ذلك البيت المتقشف في نابلس الذي يُطل على كل بيت من بيوت المدينة.

وكأني بها كانت تكتفي بذاتها، وبآلامها، وبأشعارها وأزهارها، لا تطلب أكثر ولا تريد أكثر، كان هذا الجانب منها يسحرني ويشعرني أنني بجوار شاعرة حقيقية لا تريد من الدنيا سوى شعرها وروحها فقط.

علاقتي بها، علمتني أن الشاعر الحقيقي يركض وراء روحه ويبحث داخله ويحفر في أعماقه، لا تعميه الأضواء ولا تغشيه الفلاشات.

وأزعم بهذا الصدد أن عملي – كشاعر وباحث وكاتب – تغيّر كماً ونوعاً بعد انتهائي من كتابة رسالة الماجستير عن إبراهيم طوقان، أعترف أنني شعرت بالغيرة، وأعترف أن هذه الغيرة كانت محمودة وإنها دفعتني للاستثمار جيداً في الوقت والجهد والتخصص.

في الثلاثين من كانون الثاني (يناير) من هذا العام ٢٠٠٤م، في ذلك المساء الثقيل الماطر، في مدينة رام الله المحاصرة، في مقر الأخ الرئيس ياسر عرفات المدمر الذي لم يبق منه سوى عدة غرف يعيش فيها رمز الشعب الفلسطيني للعام الثالث على التوالي، محاصراً، في ذلك المساء، نحى السيد الرئيس مشاغله ومسؤولياته الكبيرة ليحدثني عن الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان.

ونقطة ضعف الرئيس عرفات، الشعراء والأطفال، فهو لم يردّ شاعراً، بل كان دائماً معهم حتى أولئك الذين انتقدوه. إن الثورة الفلسطينية هي من أكثر ثورات العالم «تدليلا» ودعماً للمثقف بشكل عام، وربما تم ذلك دون تمحيص أو تدقيق، وربما ارتد هذا بشكل سيئ على الثورة في بعض جوانبه، ولكن هذا ما تم ولسنا بصدد الكلام عنه الآن.

الرئيس عرفات، وفي ذلك المساء الثقيل الماطر، وحيث الدبابات الاحتلالية لا تبعد كثيراً عن مكتبه، وبعد أن تناولنا العشاء بصحبته، أخذ يحدثني عن الشاعرة الراحلة، حديث ذكريات، لاحظت أن الرئيس يتحدث باهتمام وحب وتقدير، وأنه يستمتع حقاً بالكلام عن فدوى.

قال لي الرئيس إن أول لقاء جمعهُ بالشاعرة كان في العام (١٩٦٩) في مكتب تابع للثورة الفلسطينية في عمّان، وذلك بعد أن مرّت الشاعرة على قواعد للفدائيين في غور الأردن، ورأت بأم عينها ما الذي تصنعه المقاومة الفلسطينية والعربية.

وفي ذلك اللقاء، تناول أبو عمّار والشاعرة طعام الغداء مع عددٍ من القيادة الفدائية، وكان الغداء حساء فاصولياء وأرز مسلوق، حيث طوّق عرفات عنق الشاعرة بالكوفية الفلسطينية الشهيرة، وفي ذلك اللقاء، نقلت الشاعرة الرسالة التي حمّلها إياها وزير الحرب الإسرائيلي في ذلك الحين (موشيه ديان) إلى ياسر عرفات زعيم الثورة الفلسطينية، ومفادها «أن على الفلسطينيين التخلي عن فكرة المقاومة، لأن آلة الحرب الإسرائيلية قادرة على سحق الشعب الفلسطيني، وأن الإسرائيليين على استعداد للتخلي عن الأراضي المحتلة العام (١٩٦٧) بشروط مختلفة، تشترك فيها أطراف عربية لحل الصراع عن طريق المفاوضات فقط.»

كانت هذه الرسالة التي تحملها الشاعرة من وزير الحرب الإسرائيلي، الذي كان التقى الشاعرة بصحبة رئيس بلدية نابلس حمدي كنعان وابن عمها حافظ طوقان بوزارة الحرب في تل أبيب (وقد حدثتني الشاعرة عن هذه الحادثة بتفاصيل تزيد أو تقل عما كتبته في مذكراتها المعروفة).

قد يبدو من الغريب أن يختار وزير الحرب الإسرائيلي ديان شاعرة مثل فدوى طوقان لتحمل رسائل بهذه الخطورة

أضاف السيد الرئيس قائلاً عن ذلك اللقاء: إن الرسالة التي نقلتها فدوى كانت تعني شيئاً واحداً بالنسبة لنا في المقاومة، وهو أن (إسرائيل) لا تحتمل فكرة المقاومة ولا تستطيع أن تتعايش معها، لهذا فقد قلت لفدوى أن تنقل على لساني: إننا هزمنا قوات الاحتلال في معركة الكرامة، وإن من يريد أن يكسرنا كالبيضة الهشة في يده، عليه أن يتذكر هزيمته في تلك المعركة!! وإن حقوقنا الشرعية والتاريخية والدينية لا يمكن أن تنسى أو أن يُفرّط بها، وإن الثورة هي التي أعادت الكرامة لأمتنا العربية، وإن صيغتنا لحل الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي تقوم على أساس دولة ديمقراطية علمانية على كل فلسطين التاريخية للعرب واليهود.

(ذكرت الشاعرة أنها التقت مرة أخرى بوزير الحرب ديان وحدها بفندق الملك داود في مدينة القدس وأنها نقلت ذلك له).

الرئيس عرفات استفاض بالكلام عن الشاعرة قائلاً: لنا أن نُباهي بفدوى على كل أشقائنا العرب، إنها المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني، بمعنى أنه انتصر على الألم والحصار والإلغاء وأثبت حضوره. وأذكر هنا أن الرئيس عرفات بدأ خطابه بمدينة نابلس العام ١٩٩٤ بالقول:إننا في نابلس .. نابلس فدوى طوقان.

وتكريماً لها واحتفاءً بدورها وإشادة بإبداعها فقد منحها الرئيس عرفات وسام القدس العام ١٩٩٠، وسلمها جائزة فلسطين العام ١٩٩٦، ومنحها، أيضاً، جواز سفر دبلوماسياً وأمر بمعاملتها معاملة الشخصيات الهامة، وعندما كان يجتمع بها كان يجلسها عن يمينه ويطعمها بيده ويتفرغ لها تماماً، بالحديث والملاطفة، وأنا شاهد على ذلك، غير مرّة.

(قد يبدو من الغريب أن يختار وزير الحرب الإسرائيلي ديان شاعرة مثل فدوى طوقان لتحمل رسائل بهذه الخطورة، ولكن هذا يعني بصورة من الصور أن الاحتلال الإسرائيلي استطاع أن يهزم كل النخب السياسية والاقتصادية التي كانت قائمة قبل (١٩٦٧)، ولهذا لم يجد ديان سوى البرجوازية الوطنية لتحمل رسائل معنية لما تتميز به هذه البرجوازية من ثقل اقتصادي وسياسي معين لدى أطراف متعددة، وغاب عن ذهن المحتل أن احتلاله يعيد ترتيب الأمور من جديد، وقد يكون الأمر غير ذلك، وأن الأمر كله لا يعدو كونه عن عمليات جس نبض أو استكشاف مواقف تلجأ إليه الأطراف المتحاربة عادة).

علاقة الشاعرة مع أولي الأمر كانت مختلفة ومتنوعة، فقد حملت رسالة أخرى من وزير الحرب الإسرائيلي (ديان) إلى جمال عبد الناصر - الذي كانت تحبه حباً شديداً وتعتبره رمزاً كبيراً للقومية والمشروع النهضوي - وقد حدثتني الشاعرة عن زيارتها إلى بيت الرئيس المصري في منشية البكري في القاهرة، وقد لفت نظرها بساطة البيت وأناقته ورقة زوجته ولطف أبنائه، ثم وصفت لقاءها بالزعيم الذي كان يسحر الجماهير من الخليج إلى المحيط، وقالت إنها سحرت، أيضا، بالطول والأناقة والقوة والحضور، ولكن تلك الوساطة، إذا جاز تسميتها كذلك، لم تسفر عن شيء، أيضاً.

(إن هذا الدور السياسي الذي لعبته الشاعرة لم يكن مفصلاً لها ولا لائقاً لروحها أو شخصيتها، ولم يكن الظرف أو القوى المحيطة لتساعد الشاعرة، أيضاً، على أن تنجح بهذه المهمة، وهو ما لمح لي به الرئيس ياسر عرفات. ثم توصّل إلى هذه النتيجة المبدع العربي المعروف رجاء النقاش، في غير مقال نشره في صحيفة الاهرام القاهرية في أواخر شهر كانون الثاني (يناير)٢٠٠٤ حيث تناول في تلك المقالات ما تردد حول الوساطة التي قامت بها فدوى بين الرئيس عبد الناصر ووزير الحرب اليهودي موشيه ديان).

علاقة أخرى ربطت الشاعرة بالسيدة جيهان السادات، التي كانت تستضيفها في منزلها وتدير معها حوارات عن الشعر والأدب والسياسة والتاريخ، وقد ذكرت لي الشاعرة أن جيهان السادات كانت مثقفة وقارئة جيدة ومحاورة بارعة وأنها كانت تهتم بالأناقة والثقافة بشكل لافت للنظر، وذكرت لي الشاعرة أنها التقت السادات في بيته، وأن ما لفتها منه أناقته المفرطة ورقّته وعفويته البالغة في التعامل معها بل إن الذي أبلغ الرئيس عبد الناصر بوجود فدوى في القاهرة ، أول مرة التقيا فيها ، كان السادات نفسه .

وحدثتني الشاعرة عن دعوة الملك حسين لها لتناول طعام الغداء في أحد قصوره في عمّان، وذكرت لي فدوى أن تلك الدعوة كانت مفاجئة، وأنها تناولت الغداء مع الملك وزوجته وأطفاله، ثم جلس الملك معها بعد ذلك في الحديقة لتناول الشاي، وأن تلك الجلسة طالت كثيراً، حتى طلبت إذناً بالمغادرة، بعد أن أكد الملك لأحد أبنائه الذي سأل عن هوية الضيفة بقوله له: إنها شاعرتنا.

وذكرت لي الشاعرة الكبيرة أنها التقت الملك حسين مرة أخرى في حفل زفاف إحدى قريباتها في عمّان، وأن الملك أخذها من يدها إلى «البوفيه» وأنه هو الذي اختار بنفسه نوع الطعام في طبقها. وتقول فدوى إن الملك وقور ولطيف وصاحب صوت أخاذ.

(لا بد من الإشارة هنا إلى أن أحمد طوقان وهو شقيق الشاعرة تولى مواقع متقدمة في الحكومة الأردنية، كما أن الملك حسين نفسه تزوج من آل طوقان وهي المرحومة الملكة علياء طوقان) .

كما حدثتني الشاعرة مطولاً عن علاقاتها الحميمة والرائعة مع غير أميرة في بعض دول الخليج العربي، وعن احتفائهن بها، وزيارتها لهنّ في كثير من المناسبات.

والمهم في هذا كله أن الشاعرة لم تحوّل تلك العلاقات إلى ميزة أو إلى استغلال أو إلى أي نوع من أنواع الابتزاز أو الشهرة، بل على العكس من ذلك كله، فقد كانت تختار كل مرة أن تعود إلى بيتها الوحيد المتقشف، إلى جبل جرزيم لتشرف على نابلس كلها وكأنها تشرف على العالم.

سيرتها الذاتية خلت من الكثير مما كان يجب أن يقال

فدوى طوقان التي نالت أوسمة عربية وجوائز دولية، ظلت تلك «الصفراء» كما وصفتها أمها ذات يوم، تلك الفتاة الوحيدة التي لا ترى في العالم سوى ألمها وذكرياتها. فهي التي نجحت في الحب وفي الأشقاء وفي الأصدقاء، وهي التي رأت ولم تفعل سوى أن تكتب الشعر وكأنه الدرع الواقي من أدران العالم. وظلت الشاعرة على تواضعها الجمّ ورقتها البالغة، لم تطلب شيئاً ولم يعرف عنها الإسراف أو الإفراط.

حياة الشاعرة شعرها .. لا أكثر ولا اقل!!

لم تكتب الشاعرة نثراً سوى مذكراتها المعروفة «رحلة جبلية .. رحلة صعبة» و«الرحلة الأصعب»، وقد كتبت بلغة سردية تخلو إلى حد بعيد من الشاعرية. وكانت اللغة محايدة إلى حد كبير، وكأن النص كتب بهدوء وتأمل وبدون انحياز.

ولكن بعيداً عن ذلك، فإن هذه السيرة أضاءت لنا بعض جوانب حياة الشاعرة إلا أنها خلت من الكثير مما كان يجب أن يقال.

ولكن الشاعرة على ما فيها من ميل إلى التكتم والحذف لم تقل كل شيء، ويمكن القول إن هذه السيرة كانت للتعريف بالمعروف أصلاً، ولكنها لم تضئ أي جانب من تلك الجوانب الخفية في حياة كل منا.

ربما لم تتعود بعد فن الاعتراف على الطريقة الغربية!!

ربما كان من الصعب على ثقافتنا أن تعتاد التعرّي الجوّاني!!

وأقول - بعد معرفتي الطويلة بالشاعرة - إن ما قيل في المذكرات قليل جداً، ما يدل على أن الشاعرة تحذف وتعتم وتختار.

ولكنها سيرة النجاح والشهرة والشعر، والسيرة بمعناها الغربي قد تكون قاسية وغير مقبولة في مجتمع عشائري متماسك يعرف أبناءه واحداً واحداً.

فالشاعرة الكبيرة عاشت حياتها أيضاً، وكانت صاحبة أحاسيس مشتعلة كما ذكرت في سيرتها، وأحبت وأخفقت وسافرت وتعاملت

مع أنواع عديدة من الناس وواجهت الأقارب وغيرهم، وسمعت شائعات وأكاذيب، وخاضت معارك صغيرة ولكنها حافظت على روحها نقية للشعر والحياة.

ميزة مذكراتها أنها كتبت بقلمها وباختيارها، وكما أرادت لنا أن نسمع أو نقرأ سيرتها، ولكن الحياة أوسع من أقوالنا وأرحب من روايتنا، الحكاية جزء من الحياة وليست الحياة كلها. الحكاية وجهة نظر للحياة، والحياة لا تعترف بذلك أبداً.

وفي هذا المقام، ونحن نقدم لجمهور القراء قصائد جديدة لم تنشر أبداً في ديوان لشاعرتنا الكبيرة، فإننا نضع أيدينا على مفاتيح جديدة وهامة لجانب من جوانب شاعرتنا، توقعناه في مقدمة كتابنا «رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى»، وخاصة فيما أشرنا إليه حول عمق الجرح الذي لحق بالشاعرة جراء المعاملة القاسية التي تعرضت لها في مقتبل عمرها.

في هذه القصائد التي لم تنشرها الشاعرة في حياتها نفاجأ أن بعضها في الهجاء وهو الفن الذي لم نعهده لدى الشاعرة، فهي مجاملة متصالحة، مسالمة ومهادنة، ولهذا كان من الصعب عليها أن تهجو - والهجاء موقف ومواجهة -.

إن الهجاء سيكون صعباً ومؤلماً وسلوكاً مستهجناً عند شاعرة مثل شاعرتنا، تعودت الكتمان والسكوت والهدوء، وتعودت الرد على الإساءة بالبكاء أو الانزواء، ولهذا فإن الهجاء الذي بين أيدينا، يضيف كمّاً ولا يضيف نوعاً، بمعنى أن هذا الهجاء فقد تأثيره المطلوب في وقته، فيما سيضاف إلى الكم الشعري الذي تركته.

وتجدر الإشارة إلى أن هجاءها قاس وعنيف ومباشر ويكاد يقترب من الكلام العادي، وهذا يضاف إلى صدقه وعمق غضبه وشدّته (إن الأشخاص ذوي العالية عادة ما يتّخذون مواقف متطرفة في الحب والبغض دون مواقف معتدلة أو قابلة للتسوية).

الهجاء الذي نقرأه في قصائدها هذه، التي لم تر النور، تدل على أنها لم ترغب في الإساءة لأحد أو مواجهة أحد أو الاشتباك مع أحد، فقصائد الهجاء دون أسماء ولا يمكن الحدس بالمقصودين إلا من خلال الاستدلال بأحداث أخرى.

القصيدة التي تلفت الانتباه وتؤكد ما ذهبنا إليه في مقدمة كتاب «رسائل إبراهيم إلى فدوى»هي القصيدة التي عنوانها «أينهم».

هذه القصيدة التي كتبت العام (١٩٣٣) تكشف تماماً أساس المأساة الشخصية والعامة التي هزّت أعمق أعماق الشاعرة وظلت تحكمها إلى آخر يوم من أيامها.

نسمعها تقول في هذه القصيدة، هكذا مباشرة، ودون مواربة وبأقصى ما في صوتها من غضب:

جرّعوني كأس الهوان وسدّوا الدرب دوني وأمعنوا في امتهاني
كم تمنوا سحقي ومحقي ولكن ظل ربي معي يعظّم شأني
في فراغ اللاشيء واللامكان
ظلها الجهم .. ظلها الثعباني

وانتشاري في أربع الأركان
نغم عالق بكل لسان
أينهم؟ إنهم هباء تلاشى
العيون الحقودة انزاح عني
ها أنا حاضر وجودي بشعري
فليموتوا بغيظهم ها هو اسمي

إنها تحكي بالضبط حكايتها، مأساتها، (لكل منا حكاية واحدة يحب دائماً أن يحكيها ويحب أن يظل مشدوداً إليها طيلة عمره، كل واحد منا، مبدعاً كان أو غير ذلك، هناك قصة قلبت حياته، هناك نقطة ما جعلته ما هو عليه الآن.. هذه النقطة تبقى نقطة الإشعاع، البؤرة التي تربط إليها الإنسان طيلة عمره وتحكمه في تصرفاته وخياراته واولوياته).

فدوى في هذه القصيدة التي قصّت فيها حكايتها، انتبهت أنها تتشفى بأولئك الذين (سحقوها ومحقوها)، فتحاول أن تعتذر من الله، ولكنها ما كادت تفعل حتى عادت إلى التشفي الفعلي بقولها:

وليظلوا وليمة الديدان
وجبة تستفاد بالمجان
أينهم ! أينهم إلى حيث ألقت
تتغذى بهم لحوماً وشحما

هذا قاس جداً، وقد نسيت أنها اعتذرت إلى الله من هذه الشماتة، ويبدو أن جرحها كان من العمق بحيث لم يعد بإمكانها أن تنسى الذين ظلموها.

ولكن هذه القصيدة لم تعن بأي شكل من الأشكال انسلاخها عن طبقتها أو تنكرها لتقاليدها أو أعرافها، هذه القصيدة على قسوتها تشير إلى انتصارها - وإن اسمها صار على كل لسان - كان انتصاراً شخصياً سجّلته في هذه القصيدة المبكرة جداً، ويبدو أن مثل هذه القصائد لم تكتبها الشاعرة بعد ذلك.

إن مثل هذه القضية الجارحة والراعفة بالغضب، تقرع ألف جرس أمام كل أب وأم، وأمام كل تربوي، وأمام من يتصدى للتنظير المجتمعي والإنساني، للاهتمام بالمبدع من جهة والاهتمام بالأبناء من جهة ثانية. إن هذه القصيدة الناضحة بالكراهية والشماتة تعني أن الأبناء يرصدون تماماً آباءهم وأمهاتهم وأقاربهم، وأنهم من الحساسية بحيث يفهمون كل شيء ويحللون كل شيء.

لنسمع الشاعرة تقول في تلك القصيدة بكامل الغضب وكامل القرف:

وسأبقى على مدى الأزمان
رغم كوني أُعزى إلى «فعلان»
مستفاد من عنصر الشيطان
إنهم عصبة تبرأت منها
لا أنا منهمو ولا هم مني
طبعهم فاسد خبيث النوايا

من هذه الأبيات نفهم لماذا اخفت الشاعرة هذه القصيدة مدة تزيد على

ستين عاماً، ونفهم، أيضاً، لماذا احتفظت بها طيلة هذه العقود.
إن هذه القصيدة - بمبناها ومعناها - هي أقوى عندي، مليون مرة، مما كتبته في سيرتها الذاتية «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»، ذلك أن هذه القصيدة فيها موقف وفيها كشف عن تلك البؤرة، وذلك الجرح الذي صنع من فدوى ما صنع.
وهي- وان كانت تحتوي كل هذا المقدار من القوة والإشعاع وإضاءة الموقف، فإن هذه القصيدة بالذات ستدخل ضمن التاريخ الحقيقي والعادي لسيرة فدوى التي حاولت دائماً أن تحذفها من حياتها بشكل جزئي أو كلي.
فدوى التي حذفت من دواوينها كل ما يمتّ إلى الهجاء بصلة، نقرأ لها هنا، في هذه القصائد، التي تنشر لأول مرة، هجاءً لأشخاص يمكن أن ارتبطوا بها عاطفياً وها هي تعيد إليهم خيبة الأمل بطريقة تشعرهم بقرفها واشمئزازها منهم.
هذه القصائد، قاسية، مباشرة، تكاد تقترب من الكلام المباشر أيضاً، وهي لا تعمد إلى الصورة الشعرية قدر استعمالها العادي من الكلام للوصول الى الهدف، وكأن القصيدة قيلت لأجل معنى واحد وليس من أجل الشعر حصراً.
لنسمعها تقول:
أيهذا المتعالي المتعجرف
أيها المقرف يا ليتك تعرف
كيف تبدو لعيون الناس لكن كيف تعرف
وغرور النفس يغشاك قوياً ومكثف
وغرور النفس داء أي داء
أعجز العلم فما منه شفاء
لننظر إلى «المتعالي، المتعجرف، المقرف»، هذه هي القصيدة، وهذا ما أرادت الشاعرة أن تقوله. كل هذه الصراحة، كل هذه المباشرة، كل هذا الاقتصاد في الوصول إلى الهدف.
وفي قصيدة أخرى بعنوان «نفضت منك اليدين»، حيث تعلن فيها الشاعرة عن عزوفها عن حب شخص ما، لم تجد رغم كل خديعتها إلا أن تقول له في نهاية القصيدة : «اذهب بحفظ الله»، وهذا استسلام لخيبة الأمل، وهو السلوك الأقرب لشاعرتنا في كل مواجهة تخوضها في الحياة.
أما في قصيدة «توأم الثور»، فهي تصف شخصاً ما ارتبطت به بعلاقة عاطفية كما يلي:
لم يكن حباً ولكن
كان كشفاً واكتشاف
(لاحظ هنا أن الشاعرة تعترف أنها ترغب بالكشف والاكتشاف، وبالتالي التجربة العاطفية المتكررة، وهي من مزايا الأشخاص الذين يحسون بأنهم مظلومون وأنهم ضحايا، حيث أنهم لا يستفيدون من تجاربهم ويقعون في الأخطاء نفسها، ويرغبون في اتخاذ المواقف ذاتها في كل تجربة).
وتكمل الشاعرة لتصف ذلك الذي انخدعت به:
لامرئ غير ردي
سيئ الطبع غوي
هو مهزوز الهوية
وهو شرٌ وبليَة
ضل واستفحل فيه الانحراف
أنت فظٌ .. شرس
اعترفْ يا منحرف
اعترفْ فالاعتراف
توبة مقبولة وهو فضيلة
انظر إلى مستويات الكلام في هذه القصيدة، فالمستوى الأول تتحدثُ فيه إلى نفسها أو إلى صديقتها، ولكنها سرعان ما تتذكر أنها تخاطب ذلك الحبيب الغادر وتريد إهانته فتطلب منه الاعتراف باعتباره فظ وشرس، وتنهي قصيدتها بنصيحة لا يراد منها شيء ما.
على ضعف القصيدة ونثريتها وخلوها من الشعر إلى حد كبير، إلا أن ذلك يعكس الحياة الداخلية للشاعرة، تلك الحياة التي عتمت الشاعرة عليها كثيراً.
كل ذلك يقود إلى أن الشاعرة فدوى طوقان، شاعرة واربت في المواجهة، وناورت في التعامل، وترددت في التناول، وحاولت أن تصالح دائماً. حتى في الحب، فهي عندما تكتب لحبيبها تطلب منه قلباً آخر لتحبه به، وكان من الأجدى أن يتسع قلبها وحده لحبه:
يا حبيبي الجميل خفف عن القلب هواه أخاف أن يتفجر
أو فهبني قلباً يظل كحبي لك ينمو في كل يوم ويكبر
كان من الأجدى والأجمل والأروع أن يكون قلبها قادراً على ذلك، ولكنها فدوى التي تحذف أكثر مما تضيف.
هل يمكن القول إن فدوى كانت شاعرة فاترة، بمعنى أنها شاعرة دون قضايا ودون مواقف!!
ربما كان في هذا ظلما لها، فهي شاعرة حاولت أن تشارك في الحياة العامة بمفاهيمها، وحاولت أن تحيا بأكبر قدر من السلم والسلامة، وحاولت أن تعيش قلبها وحياتها دون أن تحكمها قوانين وجدران، ولكن، وللأسف، بالقدر الذي استطاعت فيه أن تحطم بعض تلك الجدران، بنت جدران أخرى في وجدانها.
ما يلفت النظر في هذه القصائد، أيضاً، هي خيبة الأمل العميقة من أولئك الذين ارتبطت بهم عاطفياً، ولا يمكن لنا أن نعرف فيما إذا كان ذلك شخصاً واحداً أو أكثر.
ولكن قصيدة «جدلية الحب والبغض» تدفعنا للقول إن الشاعرة جربت هذه العاطفة كثيراً وإنها اكتوت بها إلى درجة أن أصبح ذلك جدلية، تقول الشاعرة بكل خيبة الأمل:
البغض يحاصرني من كل جهات الأرض
يا هذا أبغضك كثيراً (انظر إلى التعبير الطفولي في كلمة كثيراً)
ثم تقول الشاعرة في القصيدة ذاتها:

أكرهك وأكره اسمك
أمسحه حرفاً حرفاً عن ذاكرة القلب
أكرهك كثيراً جداً (انظر إلى التعابير الطفولية في تكرار الأفعال)
خيبة الأمل الشديدة والعميقة تدفع الشاعرة إلى القول هكذا:
من يحمل لي البشرى بزوالك يا هذا
عن وجه الأرض
هي تتمنى عملياً موت صاحبها، وأعتقد أن هذا ما دفع الشاعرة إلى عدم نشر هذه القصيدة، فبالإضافة إلى عدم نضج المشاعر وقربها من الانفعالات الطفولية فإن أحداً لا يتمنى لمعشوقه الموت أبداً.
إذ أنها وبعد أن تتمنى الموت لهذا المعشوق الظالم تعود إليه قائلة:
يا نقطة ضعفي أنت
يا أكبر أخطائي وذنوبي عند الله
اسأل ربي أن يغفر لي ربي حبك
وهي على طول القصيدة مضطربة ما بين كره شديد وحب شديد لمعشوق مرهق ومربك يدفعها لأن تقول في النهاية:
أرجعْ لي نفسي الأنقى والأجمل
أرجعْ لي نفسي الأجمل
خيبة الأمل - هذه - ترافق شاعرتنا دائماً، وتتقبل ذلك باعتباره قدراً، ولهذا لا تجد مفراً من تحمل ذلك رغم قسوته وشدته. تقول الشاعرة:
كيف أحببتك يا أقنوم شر
غلطة في عمري لا تغتفر
قدر في حجب الغيب استتر
هل مفر من قدر؟
لا مفر لا مفر لا مفر
(لا بد من ملاحظة تكرار الأفعال والأسماء في شعر الشاعرة من جهة، ولا بد، أيضاً، من ملاحظة الاستسلام الكامل للقدر من جهة ثانية.)
والشاعرة تعترف بأن «أساء الزمان إليّ كثيرا». وأنها «تحيا خارج الموت البطيء».
وفي التماعة مفاجئة، تكشف لنا الشاعرة عن «شيطنتها»، وهي المرة الأولى التي نرى فيها شاعرتنا الباكية المنفجعة تكشف عن جانب آخر من نفسها، فهي تقول في قصيدة «دعيّ الشعر»:
أيها المأفون هلاّ عدت للعقل وأدركت بأني كنت أملأ
بك أوقات فراغي كنت ألهو وأتسلى
ليس إلا !!
هي تعترف أنها كانت تلهو بهذا المأفون وأنها كانت تطمعه لمجرد اللهو والتسلية وهذا اعتراف مفاجئ وجديد ومدهش، وهذا باعتقادي سبب آخر لعدم رغبة الشاعرة بنشر مثل هذه القصيدة من قبل.
وفي قصائد الهجاء جمال وتصوير ودقة ومعرفة بأحوال النفس البشرية، تقول الشاعرة راصدة إحدى الحالات المألوفة:
عراه شعور من الغبطة
معاني الغرابة والدهشة
إذا أنت حيّيته باحترام
وراح احترامك يبعث فيه
هذا رصد ذكي لأولئك الذين يحملون نفوساً صغيرة ولا يتوقعون الاحترام من أحد. هذه القصائد التي نقدمها، لأول مرة، لم تنشرها الشاعرة لأسباب فنية واضحة وللبعد الشخصي فيها، ونحن نقدمها للقارئ الفلسطيني والعربي لأن الشاعرة الراحلة وإبداعها تحوّلا إلى صرح وجداني وحضاري للشعب العربي الفلسطيني، ومن حق أبنائه أن يتعرّفوا على كل جوانب هذا الصرح.
رام الله - فلسطين
(شباط - فبراير ٢٠٠٤، ذو الحجة ١٤٢٤)

قصائد لم تنشرها
فدوى طوقان

هذا الكوكب الأرضي

لو بيَدي
لو أنّي أقدرُ أن أقلِبَهُ هذا الكوكب
أن أُفرِغَهُ من كلّ شُرورِ الأرض
أن أقتلعَ جذورَ البُغض
لو أنّي أقدرُ، لو بِيَدي
أن أقصي قابيلَ الثّعلب
أقصيهِ إلى أبعدِ كوكب
أن أغسلَ بالماءِ الصّافي
إخوةَ يوسف
وأُطهّرَ أعماقَ الإخوة
من دَنسِ الشّر .
لو بيَدي
أن أمسحَ عن هذا الكوكب
بَصماتِ الفَقر
لو أنّي أقدرُ لو بِيَدي
أن أجتثَّ جذورَ الظّلم
وأُجفّفه هذا الكوكب
من أنهارِ الدّم
لو أني أملكُ لو بِيَدي
أن أرفعَ للإنسانِ المُتعب
في دربِ الحيرةِ والأحزانْ
قنديلَ رخاءٍ واطمئنانْ
أن أمنحَهُ العيشَ الآمن

لو أنّي أقدرُ لو بيَدي
لكن ما بيَدي شيءٌ إلاّ لكن
لو أنّي أملكُ أن أملأهُ هذا الكوكب
ببذورِ الحُبْ
فتعرّشُ في كلّ الدّنيا
أشجارُ الحُبْ
ويصيرُ الحبُّ هو الدّنيا
ويصيرُ الحبُّ منارَ الدَّربْ.
لو بيَدي أن أحميَهُ هذا الكوكب
من شرّ خيارٍ صَعبْ
لو بيَدي
أن أرفعَ عن هذا الكوكبِ
كابوسَ الحَربْ !

جدلية الحب والبغض

«كنتَ صديقاً راعَني سحرُهُ
وكنتَ في وهميَ زينَ الرجال
واليومَ، ما أنتَ ؟ لقد بنْتَ لي
حقيقةً أُفرِغَ منها الجمال !»
يومَ انفصلَ النّهرُ بعيداً عنَ مَجراه
وانداحتْ في الأرضِ الأمواه
وقفَ الزّمنُ كسيحَ القدمين
يا حبّي كيف أراكَ ؟ وأين ؟
يا أحلى حبٍّ سلّطهُ القدرُ الغيبيُّ عليّ
لو ترْجعكَ الأيامُ إليّ
يا حبّي لو تَطْرُقُ بابي
يَرجعَ لي فرحي المفقودُ
ويَرجعَ لي زَهْوُ شبابي
كَمْذا أشتاقُ إليك
وأحنّ إلى لمساتِ يديك
كَمْذا أشتاقُ إلى عينيكِ الواسعتين
عيناكَ بحيرةُ إلهامي
أتفيّأُ شاطئها وأنامُ على موسيقى كونيّة
يتجلّى فيها وجهُ الله على أحلامٍ ورديّة
ليتكَ تأتي حتّى لو
طيفُ خيالٍ تحملُه أرضُ الأحلام
لو تأتي تحضنكَ جُفوني
أسدلُ فوقكَ أهدابي
وأصونكَ من شرّ الأشرار
أرقيكَ بسورةِ يوسف وبأسماءِ الله الحسنى
وأحيطكَ بالحبّ وبالإيثار.

* * *

ما لي تَنفضني وتمزّقُ أُذني
صرخةُ صوتْ
منكرةٌ تحملُ طعمَ الموتْ
دمّرتِ الحبَّ، أحالتْ جوهرَهُ القدسيَّ إلى بَغضاءْ
أفقدتِ الكونَ توازنَهُ أرضاً وسماءْ
بَعثرتِ الأنجمَ، عاثتْ في كلّ الأشياءْ
شحنتني بسُمومِ البُغض
البغضُ يحاصرني من كلّ جهاتِ الأرض
يا هذا أبغضكَ كثيراً
مازالَ صُراخكَ سكّيناً
تَهوي وتقطّع في قلبي شريانَ القلبْ
تستنزفُ منهُ دماءَ الحُبْ
أكرهكَ وأكرهُ اسمك
أمسحهُ حرفاً حرفاً عن ذاكرةِ القلبْ
مزّقتُ الرَّسمَ، خلَتْ من رسمكَ أدراجي
ورفوفُ الكتبِ، خلَتْ منهُ جُدران البيتْ
كابوسُ حياتي أصبحتْ
أكرهكَ كثيراً جداً
امض إلى أقصى أركانِ الأرضْ
لو ترجعُ أصفق بابي
لا رجعةَ لي أبداً أبداً عن هذا الرَّفضْ
مَن يحملُ لي البشرى بزوالكَ يا هذا
عن وجهِ الأرضْ
الحزنُ يلفُّ نسيجَ وجودي
من أيّ كهوفٍ مظلمةٍ يأتيني الحزنْ
دمعٌ وضبابٌ وسوادٌ يكتسحُ فضاءَ الكونْ
شيءٌ يتململُ مكسوراً في عتمةِ هذا الصّدرْ
أتخبّطُ بين المدِّ وبين الجزرْ
أتساءلُ في بحرِ ضياعي
هل أنا في حالةِ حبٍّ أم أنا في حالةِ حربْ ؟!
لا أدري لا أدري والله.

* * *

ما بين الضّوءِ وبين الظّلمةِ في الأعماقْ
ترميني الحيرةُ فوق الرّيشةِ والأوراقْ
أكتبُ، أكتبُ أشعاري
أهربُ فيها منكَ إليك
وأعوذُ بربّي منك .

* * *

يا نقطةَ ضَعفي أنتْ
يا أكبرَ أخطائي وذنوبي عند الله
أسألُ ربّي أن يغفرَ لي ربّي حُبَّك
أنا لستُ أُصدّقُ، كيف أصدّقُ أنكَ أنتْ
صاحبُ ذاكَ الوجهِ الآخر
الباعثِ في أغوارِ كياني كلّ البُغضِ وكلّ المقتْ
يا آخر أبياتِ قصيدي
شوّهتَ كياني يا هذا، شوّهتَ وجودي
شوّهني البُغضُ وصَيّرني نبتةَ حنظل
تتجذّرُ في روحي وتعرّش
في كل زوايا القلبْ
تخنقُ فيهِ عروقَ الحُبْ
أَرجِعْ لي نفسي الأُولى
هل أنا مَن كنتُ أنا بالأمسْ ؟
هل حقاً أحملُ ذاتَ النّفسْ ؟
انكرْ هذي النّفسَ الحنظلْ
إرجِعْ لي نفسي الأنقى والأصفى
إرجِعْ لي نفسي الأجملْ !.

أقنوم الشر

كيف أحببتكَ يا أقنومَ شَرْ
غلطةٌ في عمري لا تُغتفَرْ
غلطةٌ سطّرها فوق جبيني
قدرٌ في حُجبِ الغيبِ استتَرْ
هل مفرٌ من قدرْ ؟
لا مفرٌّ .. لا مفرٌّ .. لا مفرْ .

اعتذار الزمان

أساءَ الزّمانُ إليّ كثيراً
إذِ اقتادهُ في مسارِ حياتي وحشاً كبيرْ
وشراً خطيرْ
وجئتَ فكنتَ اعتذارَ الزّمانِ إليّ
وكنتَ الأمانَ وكنتَ السّلام
وكنتَ الصّديقَ الأميرَ الأميرْ !

ومضة

ومضةٌ وانطفأتْ في أفقِ العمرِ ولم تَتركْ أثَرْ
عَبرتْ لمحَ البَصرْ
وتلاشتْ في تلافيفِ الزّمنْ.
ومضةٌ وانطفأتْ
أصبحتْ في أفقِ العُمرِ فراغاً
زمناً ميتاً ولم تتركْ أثرْ
ليتها أبقتْ على بعضِ أثرْ
زفرةً أو لوعةً أو بعضَ دمعةْ
خيطَ حزنٍ، غصّةً، ظلَّ شجنْ.
صَمتَ الشّعرُ فلا رَجْعُ صَدى
ليتها حينَ خَبَتْ
فَتحتْ في القلبِ جُرحاً
يَرتوي من دَمِهِ الشّعرُ فيهتزّ ويَربو ويُضيءْ
ويردّ الوهجَ الباهرَ للعمرِ وللمعنى النّكهة
والمعنى؛ قد يستيقظ إحساسٌ واعلمْ
أنني ما زلتُ أحيا خارجَ الموتِ البطيءْ.

توأم الثور

أتُرى تَحسِبني هِمتُ وأحببتُكَ يوماً
ألفُ هيهاتٍ وهيهاتٍ وكلاّ
لم يكن حبّاً ولكن
كان كشفاً واكتشافْ
لامرئٍ غيّر ردّي
سيّءِ الطّبعِ غويّ
هو مهزوزُ الهويةْ
وهو شرٌّ وبليّةْ
ضلّ واستفحلَ فيه الانحرافْ
أنتَ فظٌّ، شرسٌ
اعترفْ يا مُنحرفْ
اعترفْ فالاعترافْ
توبةٌ مقبولةٌ وهو فَضيلةْ.

ربّما تمحُو الرّذيلةْ
أنتَ يا توأمَ ثورِ
يابس الرّأسِ عنيدٍ ومُكابرْ
امضِ عنّي إنّ مرآكَ مقيتٌ .. إنّهُ
لعنةٌ تعمي البَصائرْ.

حصاد

تُرجعني أحياناً ذكراكْ
لزمانٍ فيه كنتُ أراكْ
شيئاً من صُنعِ الوهمِ فكانْ
جبلاً عالي الرأس أشَمْ
يتوهّجُ في قمّتهِ نَجمْ
وعلى ضوءِ المعرفةِ الآن
الألقُ الذهبيُّ تلاشى
وانقشعَ الوهمْ
لأرى ولأسمعَ أغربَ ما
يُروى عن حُلمٍ مكسورِ
وحصادٍ مُرّ
لنهايةِ عُمرْ.

دعيّ الشعر

يا دعيَّ الشّعرِ ما أنتَ بشاعرْ
سمةُ الشّاعرِ حسٌ مرهفٌ، ذوقٌ رفيعٌ
دفقُ فيضٍ من مشاعرْ
أنتَ ما أنتَ ؟ أتدري ؟
أنتَ وحشٌ أزرقُ الأنيابِ كاسرْ
من سماءِ الشّعرِ مطرودٌ فهاجرْ
لمكانٍ مقفرٍ ما طارَ يوماً فيه طائرْ
غيرُ بُومٍ ناعقٍ ينعقُ ما بين المقابرْ
أنتَ يا أثقلَ أهلِ الأرضِ ظِلاً
أتُرى تَحسبني أصبو إلى لقياكَ ؟ كلاّ ألف كلاّ
أن مَن بانتْ له أنيابكُ الزّرقاءُ وانقشعتْ
لِعَينيهِ خباياكَ سَيَبقى
أبدَ الدّهرِ بعيداً عنكَ بُعدَ الشّمسِ رهناً
لنفورٍ ولبغضٍ ونَدمْ
ما له حدٌ ولا لِمَداهُ آخِرْ
أيها المأفونُ هلاّ عُدتَ للعقلِ وأدركتَ بأنّي كنتُ أملا
بكَ أوقاتَ فراغي، كنتُ ألهُو، أتسلّى
ليسَ إلاّ ! ...

هـواء

وحينَ سألتُ مَن عرفوكَ قالوا
هواءٌ أنتَ يا هذا هواءُ
ولكنْ لم أُصدّقهم فلمّا
حَككتُ القشرةَ انكشفَ الغِطاءُ
سوى اللاشيءِ لم أرَ فيكَ شيئاً
وينفخكَ الغُرورُ والادّعاءُ
رويدكَ وانكمشْ بعضَ انكماشٍ
فإنّ تضخّمَ الذّاتِ ابتلاءُ
ومخزونُ البخارِ إذا تعالى
وجاوزَ حدَّهُ انفجرَ الوِعاءُ

دهشةٌ وغبطة

إذا أنتَ حيّيتَهُ باحترامٍ
عَراهُ شعورٌ من الغبطة
وراح احترامُكَ يبعثُ فيه
معاني الغرابةِ والدّهشة

اليوم قبل غدٍ

يا ماجداً بالرّضى والنّورِ صبّحني
أرحتني اليومَ من ضِيقي ومن تَعبي
من حيث تَدري ولا تَدري أعنتَ على
تصحيحِ وضعٍ سخيفٍ ظلّ يَعصفُ بي
هذا الصّباحُ أتى بالخيرِ وانقشعتْ
غمامةٌ أُسدلتْ يوماً على هُدبي
سئمتُ منها سخافاتٍ مُمسرحةً
وعِفتُ تكرارَها في الجدّ واللّعبِ
يا ماجدَ الخيرِ بلّغْهُ تحيتَنا
وَقُل لمَن عقلهُ المهزوزُ عقلُ صبي
أحسنتَ لمّا رحلتَ اليومَ قبل غدٍ
وكان هذا لعمري مُنتهى طَلبي
إن كنتَ تحسبُ أنّي فيكَ باخعةٌ
نفسي، فأيَّ غريرٍ أنتَ، أيَّ غبي
ظللتَ عبئاً على كتفي أنوءُ به
كيف احتملتكَ هذا الدّهرَ واعجبي!

أينهـم

شمعةً كنتُ في البدايةِ لمّا
النّورُ أعطى عنوانَه للضّياءِ
صُعقوا وانثنوا يشيدونَ عاليَ
الأسوارِ حولي مُستعجلين انطفائي
ما لهم يَخنقون نبضَ طُموحي
وهو طيرٌ مرفرفٌ في الفضاءِ
إنّما الشّعرُ شمسُ عمري، هَوائي
وفضائي، والشّعرُ جذرُ بقائي
يا أمانيَ أنتِ جوهرُ ذاتي
يا أمانيَ فيكِ كلُّ رجائي
يا أمانيَ من قبلِ أن تفجعيني
شيّعيني إلى مقرّ فنائي
جرّعوني كأسَ الهوانِ وسدّوا
الدّربَ دوني وأمعنوا في امتهاني
كم تمنّوا سحقي ومحقي ولكن
ظلّ ربي معي يُعظّمُ شاني
قال : مُوتوا بِغَيظكمْ، ومَحَاهم
مثلَ محوِ المياهِ للأدرانِ
طفلةً كنتُ في بَراءةِ طيرٍ
مُقعدٍ عاجزٍ عن الطّيرانِ
طفلةً كنتُ دون حولٍ ولا
طولٍ أعاني من بطشِهم ما أُعاني
أنا كمْذا لقيتُ من قلقٍ
مُضنٍ ورعبٍ وقلّةِ اطمئنانِ
كم تلهّفتُ كم تلفّتُ حولي
أبتغي رشفَ قطرةٍ من حنانِ
ظلّ أقصى مناهمو هدم روحي
وتداعي ما قامَ من بُنياني
أينهم ؟ إنهم هباءٌ تلاشى
في فراغِ اللاّشيءِ واللامكانِ
العيون الحقودة انزاحَ عني
ظلُّها الجهمُ، ظلّها الثّعباني
ها أنا حاضرٌ وجودي بشعري
وانتشاري في أربعِ الأركانِ

فليموتوا بغيظهم، ها هو اسمي
نغمٌ عالقٌ بكلّ لسانِ
هو ربّي سبحانه شاء ما
شاءَ وأعلى من مَوقعي ومكاني
ها أنا منزلي بأعلى مقام
وهمو يَنزوون في القيعانِ
ربِّ عفواً، إني تجاوزتُ حدّي
ربِّ فاشمِلْ ما قلتُ بالغفرانِ
ليس ما قلتُ بالشّماتةِ لكن
هو حزني المقيمُ ممّا دهاني
من أذىً جارحٍ ومن طُغيانِ
يا لَظلم الطّغاةِ، يا جبروتاً
كم تمادى في البَغي والعُدوانِ
إنهم عصبةٌ تبرّأتُ منها
وسأبقى على مَدى الأزمانِ
لا أنا منهمو ولا همُ منّي
رغمَ كوني أُعزى إلى «فُعلان»
طبعهم فاسدٌ خبيثُ النّوايا
مستفادٌ من عنصرِ الشّيطانِ
أينهم ؟ أينهم إلى حيث ألقتْ ...
وليظلّوا وليمةَ الدّيدانِ
تتغذّى بهم لحوماً وشحماً
وجبةً تُستفاد بالمجّانِ

تحيّة صباحيّة

يا نائيَ الدّار
تُوحِشُ قلبي ضحكةُ وجهِك
إذ تلقاني عبرَ الدّرب
وهتافكَ : أهلاً .. أهلاً
يا ألف صَباحِ الخيرْ
وهنا يتواثبُ خلفَ الصّدرْ
ويُزقزق طيرْ
أخفِضُ رأسي
وأُخبّئُ فرحةَ لهفةِ نفسي
وأُغمغم : يا ألف هلا وهلا
صبّحكَ الله بكلّ الخيرْ!

ملءُ قلبي

مِلْءُ قلبي هواكَ ما عادَ في
القلبِ مكانٌ لكي يُحبّكَ أكثرْ
يا حبيبي الجميل خَفّفْ عن
القلبِ هواهُ أخافُ أن يتفجّرْ
أو فَهبني قلباً يظلّ كحبّي
لكَ ينمُو في كلّ يومٍ ويكبرْ

مُتعجرف

أيهذا المُتعالي المُتعجرفْ
أيها المقرفُ يا ليتكَ تَعرفْ
كيف تبدو لعيونِ النّاسِ لكن كيف تَعرفْ
وغرورُ النّفسِ يغشاكَ قوياً ومُكثّفْ
وغرورُ النّفسِ داءٌ أيّ داءْ
أعجزَ العِلمَ فما منهُ شفاءْ.

نفضتُ منكَ اليدين

كما رغبتَ إليّ
أبعدتُ تلك الصّورة
ألقيتُ بالأوراق
في موقدِ النّيرانْ
كتمتُ أنفاسَها في حفرةِ النّسيانْ
نفضتُ منكَ اليدينْ
ما أنتَ بالطّيبْ
قد كنتَ قرّةَ عينْ
عشواءَ ضلّتْ فتاهتْ
عن الطّريقِ السويّ .
العينُ عادتْ بصيرةْ
سليمةً من عَشاها
أبعدتُ تلك الصّورةْ
كما رغبتَ إليّ
لم يبق شيءٌ لديّ
لا حبٌّ لا بغضَ حتّى
لا وخزةً من ألمْ
لم يبقَ لي منكَ إلا مذاقُ طَعمِ النّدمْ
على قصائدِ شعرٍ غنّيتها لِصَنمْ
سئمتُ هذي الحكايةْ
وطالَ طالَ كثيراً
تطلّعي للنّهايةْ
اذهبْ إلى حيثُ تبغي
حراً ، فلا إكراه
نفضت منكَ يديَ
لم يبقَ شيءٌ لديَ
اذهبْ بحفظِ الله .

آخرُ الكلام

(١)

كان ما كان وشبّتْ بيننا حربُ الكلامْ
وتراشقنا بعشرينَ سِهامْ
قال لي في غضبةٍ عارمة :
أنا أهوى امرأةً أخرى
إنّها حبّي الكبيرْ

(٢)

أيها الغاضبُ مهلاً ليس يعنيني هَواك
وليكنْ حباً كبيراً أو صغيرْ
كلّ ما أمّلتهُ منكَ اعتبارْ
لشُعوري وقَصيدي
غيرَ أنّي ما تلقّيتُ سوى
لذعاتٍ من عُقوقٍ وجُحودْ
وصُراخٍ وشِجارْ.

(٣)

هتفَ الصّوتُ ونادى من بَعيدْ
سامحيني .. سامحيني .. أنا مجنونٌ عنيدْ.

(٤)

أيهذا المستفزُّ المستثارْ
دَعْكَ منّي وامضِ عنّي
أنا حسبي ما سَلفْ
من عُقوقٍ وجُحودٍ وصَلَفْ
أسفي للبئرِ تُعطي الحُبَّ والشّعرَ ولا
تتلقى غير رجمٍ بالحجارةْ
وصُراخٍ وشِجارْ.

شكر خاص للصديق الشاعر محمد حلمي الريشة الذي ساعد في جمع قصائد الشاعرة، وتابع معي، أولاً بأول، ترتيب القصائد، ومراجعة المقدمات والدراسة.

الدلالة في الخطاب الروائي النسوي
بين الواقع والمتخيل ومشاركة القارئ في النص

رفيعة الطالعي*

لا يمكن قراءة الرواية بوصفها كتاب تاريخ، أو فلسفة، أو كتاب علم نفس يحلل الشخصية ويسبر أغوارها فحسب، كما لا يمكن قراءة الرواية، وكأنها بحث اجتماعي يدرس المشكلة الاجتماعية، ويرصد أبعادها وتغلغلها في بنية المجتمع، فيضع لها الحلول والتوصيات فقط ؛ ولكن الرواية ـ والأدب بشكل عام ـ توحي لنا بكل هذا ورغم هذا لا يمكن مساءلة الرواية عن مدى واقعية الحدث، أو مدى توافقه مع المذاهب الفلسفية والاتجاهات النفسية، كما أنها لا تحاسب وفق مؤشرات اجتماعية، لأنها لا تعمل طبقاً لمعاييرها، ولا ترجو أهدافاً كأهدافها، قد تشابهها لكنها لا تطابقها.

إن الرواية بتقديمها عالما يشبه العالم الواقعي الذي يشكل بعدا مرجعياً لها، تسعى إلى تعميق فهمنا للواقع، و إدراكنا لأبعاده المتعددة والمتنوعة ؛ تلك الأبعاد التي نعيشها أولا نعيشها، على أن ذلك لا يشكل الهدف الأول للرواية باعتباره هاجساً أدبياً.

لا يمكن الجزم لماذا يكتب الأديب/ الكاتب، لأنه تساؤل يتضمن عدة إشكاليات، ويختلف باختلاف المنظور الذي ينظر به الأديب/الكاتب، الذي يتعدد بتعدد الكتاب، ولا يمكن الجزم أيضاً لماذا يقرأ القارئ الأدب، أو ما يبحث عنه القارئ وهو يقرأ الأدب . إن ذلك رهن أيضاً بالقارئ نفسه ونوعه.

إن بناء العالم الروائي وهو يستند إلى مرجعيات مشتركة بين الكاتب والقارئ، وتميز هذا العالم بالتعقيد الفني والتداخل والغموض الذي يدفع القارئ إلى التورط معرفيا في النص، جعل ذلك القارئ مشاركاً في النص وفي تشكيله، بل إن القارئ نفسه يتكون عبر النص، ويعيد إنتاج ذاته، ورؤاه، كما يعيد الكاتب إنتاج الواقع، ويقدمه إلى القارئ على النحو الذي يجد نفسه متورطاً فيه.

هذه العلاقة الجدلية، والإشكالية تحكم العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص، وبين النص كرؤية لأنفسنا وللواقع والقارئ كمشارك ومتلق للنص.

وهذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن ثقافة المجتمع وتاريخه الذي يضم هذا الثالوث فالنص يأتي نتاجاً طبيعياً لثقافته ولكنه ليس بالضرورة أن يكون مرآة تعكس الواقع الثقافي والاجتماعي، فلا بد أن يتمتع النص بالاختلاف،و أن يقدم عبر رؤيته تميزه عن أي نوع آخر من الكتابة.

تهدف هذه الدراسة من خلال هذا الفصل إلى التعرف على رؤية النصوص الروائية النسوية في الخليج، تجاه المجتمع والثقافة اللذين تنتمي إليهما، وكيف صورت هذه النصوص الواقع الاجتماعي، ودلالة هذا التصوير، وعلاقته بهذا الواقع، ولكنه لا يطرح هذه العلاقة بإخضاع الخطاب الأدبي إلى «امتحان الحقيقة»(١) ولكن من حيث أسلوب

* باحثة من سلطنة عمان

معالجة الواقع الاجتماعي من منظور أدبي .
لقد تم تقسيم الروايات موضوع الدراسة إلى نسقين، لعدة اعتبارات، أحدهما هو الرؤية الفنية للواقع، وكيفية رؤية الكاتبة للرواية باعتبارها أدباً، ووفقاً لهذا المعيار اختلف التعامل مع الحدث الروائي وسلوك الشخصيات والمنطق الذي انبنت على أساسه .
ورغم تشابه بعض الموضوعات، والدلالة المباشرة للأعمال الروائية إلا أن ثمة اختلافات بين الموضوعات نفسها في النسق التقليدي والآخر الحداثي. وإذا تشابهت النهاية في الحدثين الروائيين في النسقين فإنها تعبر عن رؤية وخطاب مختلفين، ففي الأدب «لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين».(٢) لقد ألحت موضوعات معينة أكثر من غيرها في الخطاب الروائي النسوي أو شكلت هذه الموضوعات هاجساً للكاتبات، كما يمكن ملاحظة بعض الموتيفات التي تتكرر وتؤكد حضورها في هذه الأعمال على الرغم من الإشارات العابرة لها في النصوص.
إن الإلحاح على موضوعات بعينها تتمحور حول قضايا المرأة الأصيلة التي تتعلق بها ككينونة، ووجود، هي ما يقلق هذه النصوص، وهو ما يحرك ما كان ساكناً، مع اختلاف درجة الحركة أو سكونها، بين روايات النسقين وهي موضوعات تعبر عن واقع المرأة الاجتماعي والثقافي والإرث الحضاري الذي تتحمل تبعات سلطاته بمختلف أشكالها سواء كانت سلطة الثقافة/ المجتمع أوسلطة الدين أو سلطة الرجل التي تمارس ضد المرأة.
وإذا كانت كتابة المرأة تحمل خصوصية ما سواء من حيث تناول الموضوع أو اللغة، فهل تعني كتابتها إفصاحا عن الأنوثة، أم أنها هروب منها، وتسام عن صفة الأنثى في المرأة، وترفع عن الجسد المؤنث، وبالتالي فالكتابة مفارقة للأنوثة وليست تعبيراً عنها(٣).
في هذه الدراسة يتم بحث دلالة الموضوعات التي طرحتها الأعمال الروائية النسوية في النسقين السردي التقليدي والحداثي، وذلك من خلال تقديم نماذج للموضوعات التي تتكرر في هذه الأعمال ويمكن بالتالي اعتبارها تمثيلاً صادقاً لبقية الروايات، كذلك ستتم الإشارة إلى المثيرات الأكثر إلحاحاً فيها.
بالنسبة للدلالة في روايات النسق السردي التقليدي سيتم بحثها من خلال : الطبقية الاجتماعية والواقع الاجتماعي للمرأة والرجل في المجتمع الخليجي، ومن ثم التعرف إلى رؤية الكاتبة وطريقة المعالجة .
أما بالنسبة لروايات النسق الحداثي فسيتم البحث من خلال : إشكالية الجسد والحب والحرية في ظل السلطة بأنواعها، والنص الروائي وأسئلة الإنسان وطرح القارئ كمشارك في النص.

أولاً : الدلالة في النسق التقليدي :

تعددت الموضوعات التي تم تناولها عبر روايات النسق السردي التقليدي، هذا التعدد لا يعني اختلافها من رواية إلى أخرى، وتكرارها يدل على وجود هم مشترك في هذه الروايات، وهو يشكل هاجساً بالنسبة للكاتبات ويدل أيضا على أن هذا الهم/ الهاجس، يأتي نتيجة لظروف ثقافية متشابهة وسياق تاريخي واحد.
وتعتبر قضية المرأة أوصورتها وعلاقتها بالرجل من جهة، وعلاقتها بالمجتمع من جهة أخرى هي القضية التي تشكل هاجساً لأغلب روايات النسقين، وعبرها يتم طرح قضايا أخرى تتعلق بالمجتمع، أوالإشارة إلى مشكلات تحتاج إلى إعادة نظر أوبالنسبة لروايات أخرى تحتاج إلى حل.
إن حصر هذه الموضوعات وتعدادها ليس هدفاً لهذه الدراسة، ولكن التعرف على أسلوب التناول وطريقة التعبير هو ما يشكل هذا الهدف والإلحاح على أهمية الخطاب الروائي كما يقول سعيد يقطين :
«يكمن في أنه شكل من أشكال التعبير الذي يبرز من خلاله الاختلاف، فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكننا عندما نقدمها لكتاب عديدين نجد كل واحد منهم يقدمها لنا بواسطة خطاب معين، سواء داخل النوع الأدبي الواحد، أوضمن أنواع متعددة»(٤)
وهذا الاختلاف يأتي نتيجة لاختلاف النظرة إلى المجتمع رغم تشابه الظروف الثقافية والتاريخية، وتختلف هذه النظرة إما باختلاف الموقع الذي يرى منه الكاتب، أوباختلاف السياق الزمني الذي يعيشه ففي الأدب يتغير تمثل المكان مع الزمان، ويعكس بدقة على ما يبدو وكيفية تطور وعي الطبيعة في الثقافة.(٥) ولكن عندما تتشابه الرؤية وتمثل الرؤية وتمثل المكان بالنسبة لأكثر من كاتبة فإن هذا يدعو إلى التساؤل والبحث عن المسكوت عنه.
لقد تم اختيار موضوع الطبقية الاجتماعية من المنظور الروائي لدراسة دلالتها وتلقياتها لدى الكاتبات، لأنه أحد الموضوعات التي شكلت إلحاحاً خاصاً للخوض فيها، وذلك بسبب تكرارها في معظم الروايات ليس فقط في روايات النسق التقليدي(٦)، وإنما أيضاً في روايات النسق الحداثي(٧)، وإذا لم تناقشه أوتتناوله بعض الروايات بتوسع أكبر فإنه قد تمت الإشارة إليه باعتباره واقعاً اجتماعياً يسم مجتمعات الخليج، يدخل في باب المسكوت عنه في حركة دلالتها.
ما يلفت النظر أنه رغم اختلاف السياق الذي قدمت من خلاله تجليات أوأشكال الموضوع، غير أن هناك تشابها بين رؤى الكاتبات لهذا الموضوع مع اختلاف الدرجة في حدة الرفض أوالقبول، ولم تختلف كثيراً الصورة التي ظهرت لهذا الوضع الاجتماعي في النسق التقليدي عنها في الحداثي، غير أنه في الأول أكثر وضوحا ومباشرة.
فيما يتعلق بكيفية تناول موضوع الطبقية الاجتماعية في الأعمال الروائية تستند الدراسة إلى تقديم الموضوع من خلال رواية (الطواف حيث الجمر) من روايات النسق التقليدي بالمقارنة مع رواية (النواخذة) لفوزية شويش (الكويت) من الروايات الحداثية،لأن الروايتين تتناولان الموضوعة بوصفها موضوعا رئيسا للعمل الروائي، وأيضا لأنهما تتشابهان في بعض الموضوعات والتفصيلات التي سيرد تفصيلها لاحقا. وسوف تتم دراسة أوجه الشبه والاختلافات في هاتين الروايتين وستتم الإشارة إلى الروايات الأخرى التي تتناول الموضوعة نفسها.
كما سيتم تناول هذه الروايات بوصفها أعمالا إبداعية لا تقاس بالواقع ولا يحاكم فيها المؤلف على أساس أن الإبداع الفني مستقل

نسبياً عن الحتميات البشرية التي يمكن أن تسهم في إنتاجه، لذلك يتعين التمييز بين المؤلف والمؤلف، بين النص والواقع، ثم بين القراءة والكتابة .(٨)

الطبقية الاجتماعية ظاهرة ودلالة :

تعد رواية(الطواف حيث الجمر) من الروايات التي تزخر بالمواقف والمفردات والعبارات التي تدل على الطبقية الاجتماعية بل والتمييز العنصري الذي كان يرزح تحته المجتمع العماني باعتباره جزءا من المجتمع في الخليج. وتتعرض الرواية بشكل مباشر إلى موضوعة (العبيد)، وذلك من خلال الاتجار بهم، وشرائهم كرقيق، وكيفية التعامل معهم، والنظرة إليهم، كما تتناول الرواية الصور الذهنية الثابتة عن هؤلاء البشر التي لا مجال لتغييرها ضمن السائد والمتعارف عليه، وتطال هذه النظرة الأفارقة غير الرقيق منهم والذين لما يزالون في أوطانهم، وتعبر الرواية عن النظرة العنصرية تجاههم واستغلال بعض العرب لهم في تلك الحقبة الزمنية.

وتفضح الرواية الازدواج الذي يعيشه المجتمع بين ادعائه المساواة بوازع من الدين، وبين إقراره لتجارة الرقيق وامتلاكهم كأي سلعة أخرى، وبين نظرتهم المحتقرة، وتعاملهم معهم.

ومنذ بداية الرواية تتم الإشارة إلى الأفريقية التي تزوجها «سالم»(٩) الذي ترك ابنة عمه البيضاء الجميلة من أجلها، فينعتها عمه بالسوداء، ويصفها بالخادمة وعاب عليه أنه «ترك الحرات من أجل خادمة»(١٠)، رغم أن (ميا) زوجة (سالم) امرأة حرة ولم يمتلكها غير زوجها على سنة الله وشرعه، وهي ابنة لرجل عماني هاجر وتزوج هناك أفريقية وأنجب منها(ميا).

والمفارقة أن العم كان قد نطق بعبارة « لا فرق بين الناس إلا بالتقوى»(١١) قبل وصف (ميا) بالخادمة.

وتسمع (زهرة) الشخصية الرئيسة في الرواية أباها وعمها يتحدثان عن (سلطان) الذي يبيع العبيد وهما يذمانه وينعتانه بأبشع الصفات، بينما هما يخططان لشراء عدد من العبيد منه.

لم تسلم (زهرة) نفسها من هذه الرؤية المزدوجة، فهي تعير أم (سلطان) بأن أبنها «لص عبيد»(١٢)، العبارة التي ما تفتأ تذل وتهين (سلطان) بها في كل مناسبة .

وتتساءل أيضاً بدهشة « ألا يخاف ابنك من التلاعب بحياة الناس ؟ يبيع ويشتري ؟»(١٣) ورغم هذا فهي نفسها من تقول « يحرقني كثيراً أن ألقى الإهانة ممن يخدمنا في البيوت ونشتريه بأبخس الأثمان»(١٤)، وهي نفسها التي تهدد خميس الأفريقي الذي يعمل مديراً لمزرعة سلطان في السواحل «سأبيعه»(١٥)، وهو يعمل في المزرعة بأجر، وقد اعتبرته عبداً لمجرد أن لونه أسود، ويعمل معها. وعندما يواجهها خميس بأن هؤلاء الأفارقة الذين يعملون معها هم في الأصل أحرار ولا يزالون،ترد « ليسوا أحراراً حفنة كسالى فقط»(١٦).

يلاحظ في الرواية تداخل فكرة العبودية وارتباطها باللون الأسود، فالعبد لا بد أن يكون أسود ولهذا هو عبد، ويصبح معنى أسود هو عبد مثل عبارة «خادم أسود»(١٧) فتتعلم زهرة منذ صغرها بأنها لا يجب أن تتزوج بأسود أوعبد « لكيلا أخرب النسل»(١٨).

كما تظهر العنصرية عندما تصف زهرة وجه ربيع عندما يبتسم وتذكر بأن الابتسامة «تنير وجهه الحالك السواد»(١٩)وهي تشمت – أي (زهرة) – في العمانيين الذين يتخذون لهم زوجات أفريقيات فينجبن لهم « قافلة من الأولاد بلون البن»(٢٠)

وتشتبك النظرة إلى العبيد مع انثروبولوجيا الاستعمار بشكل عام الذي عمل على استغلال خيرات الأراضي والشعوب الأخرى، والتشدق في نفس الوقت بفضل الاستعمار في تحويل هذه الشعوب إلى شعوب متحضرة، فتقول زهرة عن الأفارقة «إنهم بجحين، لقد صنعنا منهم شعباً متحضرا»(٢١)، وتقول لـ(ربيع) حين تنهره «أليس لك مخ»(٢٢) والواقع أنها تريده أن يكون كذلك حتى يتأكد فضلها عليه بتحضيره وتحويله إلى إنسان قادر على استخدام عقله.

لم تتعرض الرواية (للعبيد) فقط، للتأكيد على الطبقية الاجتماعية التي تسود المجتمع بل تمت الإشارة إلى (الزطوط) في غير موضع فيها ووصفهم بأنهم بشر أدنى منزلة من (العبيد) حيث يعرف الزطي بأن «عائلته مجهولة المنبت»(٢٣)، و«الزطي أوطأ من العبد»(٢٤) والزطوط « أقل شأنا»(٢٥) من العبيد، ولكنهم يشبهون العبيد في أنهم «لا يعتدلون... و..العرق دساس»(٢٦)، وهكذا فإن «العبيد هم العبيد، والأسياد هم الأسياد»(٢٧).

ولا يكفي أن يكون الحكم نهائياً وقاطعاً، بل إنه يبرر ويسوغ، بأن هؤلاء البشر يقومون بالأعمال التي يتأفف منها الناس وتحديداً الأسياد «وهم يعجبهم حالهم هكذا، يعرفون لماذا خلقوا؟»(٢٨) وإذن فإن لا ذنب للمجتمع والناس إن عاملوهم باحتقار، فسبب خلقهم سلفاً، غير هذا هم راضون عن حالهم ولكن زهرة أخيراً تعترف « كنت أقول..أن الناس سواء وأن الحر حر، والناس جميعهم أحرار، كنت أقول ذلك فقط لم أتعلمه ولم أؤمن به»(٢٩) والحقيقة أننا «كلنا مراؤون»(٣٠) كما تقول زهرة.

لقد عبرت الرواية بوضوح عن ما يعتري المجتمع من تناقض وازدواجية، بأن قدمت وجهين لأسلوب التعامل مع من وصفتهم الرواية بالعبيد أوالزطوط أوالخدم، وكانت زهرة نفسها المتمردة على الأوضاع الإجتماعية والرافضة لجل معتقداتها، واحدة من أكثر الشخصيات عنصرية،وأكثرها إلحاحاً على إلحاق الإهانة بالآخرين، إما باحتقارهم، وإما بالتأكيد على مكانتها الاجتماعية كابنة (شيوخ).

ولم يكن سلوك زهرة شاذاً، بل كان تعبيراً حقيقياً عما يمارسه المجتمع ضد هؤلاء:

«الذين فقدوا نسبهم القبلي ولم يستطع النظام القبلي أن يجد لهم علاقة تدل عليهم فنظر إليهم نظرة مختلفة ودونية لأنهم خارج النظام المجازي.. إنها مزايا نسقية تجعل القبيلة والانتماء إليها للشرف الاجتماعي والرفعة الخلقية»(٣١)

ولهذا لا يستبعد أن يقوموا بكل الأعمال التي يأنف القيام بها الأسياد كما وصفتهم زهرة.

ما يجب التأكيد عليه هنا هو أن الرواية رغم فضحها لهذه الازدواجية من خلال شخصية زهرة وكيفية تعاملها مع العمال

والبحارة ونظرتها إليهم، إلا أنها كانت في الواقع تقف موقفاً سلبياً من القضية العنصرية، وهي تلامس السطح لكنها لا تدرك العمق، وتصل إلى حقيقة أن الجميع (مراؤون)، لكن هذه الحقيقة ما تقوله الرواية بشكل مباشر، وتقول شيئاً أكثر، وإذا افترضنا أن النص سواء كان محكياً أوخطاباً يقول دوماً أكثر مما يقول أوغير ما يقول(٣٢) فإن ما تقوله الرواية في النهاية أن هذا هو الوضع، ولا نملك غير أن نقبل به، فتأصل فينا، بل ونستمتع بممارسة فوقيتنا على من هم دوننا منزلة، فهذا يحقق ذواتنا، ويثبت وجودنا.

لكن الرواية في نهايتها تستدرك ويخرج صوت واحد يعارض رؤية (زهرة)، ليمثل الفكرة التي تتصارع ضد الاتجاه العنصري، وهو صوت (خميس) الأفريقي الذي يحقق في آخر الأمر ثورته وأهدافه، ويحرر أرضه وشعبه، نافياً بذلك كل التهم والصفات التي ألصقت به. ما يلاحظ في الرواية أيضاً أنه لم تظهر أصوات معارضة لآراء (زهرة)/ المجتمع في هذه الفئة من الناس، حتى المعنيون الذين تتوجه إليهم زهرة بالتهم والانتقاد، وهم بذلك يسلمون بكل ما تقول بل ويقرونه، حتى (سلطان) الذي يعارض زهرة في كل صغيرة وكبيرة لم يكن يملك من أمره شيئاً عندما يتحول الإشكال إلى النسب القبلي، والمكانة الاجتماعية، وكأن الرواية تؤكد على أنهم (راضون) عن وضعهم هذا، وهو أمر كالقضاء والقدر لا مفر ولا مناص من الاستسلام له.

ليست (الطواف حيث الجمر) وحدها التي تصل إلى هذه النتيجة: الاستسلام والرضا بالواقع الذي وجدوا أنفسهم فيه أو أوجدوا فيه بالقوة، كذلك فإن رواية (النواخذة) تنبني على أكتاف (العبيد) الذين يظهرون جزءاً أساسياً في تكوين المجتمع وبنيته، وهي تقدم صورة للعلاقات التي تجمع بين السادة والعبيد وهي صورة كما تظهرها الرواية تمثل حالة من التوافق والانسجام، فكل يعرف دوره ومكانته، فلا يحدث أي خرق لما هو سائد .

فالرواية التي كتبت (لتمجد) مهنة (النواخذة) من خلال شخصية (إبراهيم العود) وأبنائه وأحفاده عبر ثلاثة أجيال، أخذت تمجد كل ما يقوم به (النواخذة) من قتل وسلب واختطاف بشر من أوطانهم، وبيعهم، وامتلاكهم، ومن ثم اتخاذهم خدماً وحظايا.

مثلما فعل (النوخذة إبراهيم العود) الذي اختطف رجاله من مجاهل أفريقيا عدداً من النساء والفتيات والصبيان والرجال، مات من مات منهم في الطريق إلى الخليج، واغتصبت من اغتصبت حتى وصلوا إلى أرض الوطن الجديد بعد أن توقفت السفينة في كل مدينة تقع على الخليج العربي، لتفرغ الشحنة المطلوبة من العبيد.

ثم يختار (النوخذة إبراهيم العود) (منجي) الفتاة التي أعجبته بعد أن باع الآخرين، لكنه يبقي على أخيها الصغير معها. ثم تحمل (منجي) بعد ليلة انتظر فيها سيدها (إبراهيم العود) الزيارة الأسبوعية لزوجته أم عبد العزيز. وتخبرها (إحدى العبدات):

«لعله خير لك وخير عظيم..تدرين لو ولدت طفلا معافى ستنالين حريتك، تعتقين وتصبحين سيدة وطفلك يصبح نوخذة....... بإمكانك يا جنة أن تعودي لمكانك.. لموطنك.. لبلادك.. أهلك وأمك.. بعد الولادة اطلبي ما تريدين من عمي النوخذة»(٣٣)

لكن جنة وقد أصبح هذا اسمها الذي وهبها إياه النوخذة لم تفكر في العودة إلى بلادها لأنها تكتشف أن بإمكانها أن تحصل على كل شيء تريده حيث هي الآن، و«الوطن أصبح بعيدا. والذاكرة محت تضاريسه»(٣٤)

بعد الولادة تصبح (جنة) : «أم عبد الله السيدة الحرة زوجة النوخذة إبراهيم العود»(٣٥) وطلبت من زوجها أن يعتق أخاها الذي أصبح اسمه الجديد (مرزوق) بحجة انه ليس من اللائق أن يكون لابن (إبراهيم العود) خال عبد.

وأصبحت (أم عبد الله) بعد وفاة أم (عبد العزيز) الآمرة الناهية المتصرفة في كل شؤون البيت الكبير :

«جنة روح البيت الحقيقية.. راحته.. هدوؤه وجنته، كل المنازعات تحلها (جنة).. كل خصومات الأزواج تصلحها (جنة).. كل معارك الأطفال تفضها (جنة) وتعتبرها زوجات الأبناء قدوة في «الطاعة.. الحب والعطاء»(٣٦)

لم تقف هذه الرواية موقفا عنصريا من (العبيد) لكنها أيضا لم تقف موقفا ناقدا ضد الاستعباد، ورغم أن الأدب لا يمكن أن يكون محايدا غير أن الرواية لم تدن مهنة النواخذة التي لا يزال المجتمع يعيش من خيرها كما تقول الكاتبة في مقدمة الرواية، وإذا كانت الرواية قد اتخذت موقفا ما فإنه موقف يتفهم ويتعاطف، رغم ما أشارت إليه الرواية من ممارسات العنف والاغتصاب في رحلات (الصيد) صيد البشر وبيعهم.

فالخطاب الأدبي الذي يؤول واقعا ثقافيا سابق الوجود يميل كذلك وفي نفس الوقت إلى العالم الواقعي الذي يعنيه ويكشف عنه ويصفه ويخلقه أويفنيه.(٣٧)

والعالم الواقعي الذي يعني هذه الرواية وتكشف عنه هو عالم منسجم ومتوافق مع بعضه البعض، ولا يقوم على صراع رغم حساسية القضية. الرواية لم تقم بإعادة خلق أوإقصاء هذا العالم رغم توجهها إلى الحاضر كعالم مرجعي وتكتفي بالكشف والوصف في أسلوب أقرب إلى التمجيد منه إلى الانتقاد.

ولإضفاء مزيد من المصداقية على حركة المجتمع المتوافقة بأفرادها السادة والعبيد، يأتي الرضا والاقتناع بحياة العبودية والنفي خارج الوطن من قبل (العبيد) المخطوفين أنفسهم كما حدث مع (منجي) أو(جنة) أو(أم عبدالله) الحرة التي تصبح حرة مرة أخرى.

لا شك أن « تلقيات الرواية ومؤلفها كذلك تختلف باختلاف الأسيقة التاريخية والأيديولوجية»(٣٨)، ولكن في حال أن الرواية تقدم مشاهدها وأحداثها ضمن نفس السياق، فإن تلقي الرواية ورؤية مؤلفها تخضع لنفس المعيار، فالقارئ يفهم الرواية وفق رؤية المؤلف ومن ثم تكون له تأويلاته الخاصة، وقراءته للحدث.

في النواخذة يظهر الانحياز وبالتالي العنصرية ضد جنس معين من البشر والتعصب لجنس آخر، وذلك من خلال المقارنة بين موقف (منجي) التي ترفض العودة إلى وطنها، وقد أعجبت بالمدينة (الكويت) في بداية وصولها، وبين موقف (نايفة) البدوية التي تزوجت (عبدالله)، وعدم قدرتها على التأقلم على العيش داخل الجدران وهي التي كانت تعيش في صحرائها الواسعة لا يحدها

شيء، وعانت لفترة قبل أن تتعود على الوضع في (الحضر) وهي التي لا تبعد الصحراء التي قدمت منها سوى عدة أميال.
لم تقف الرواية موقفا انتقاديا من المجتمع والثقافة اللذين لا يقفان محايدين في واقع الأمر من موضوعة (العبيد)، وإن تناسلوا وأصبحوا جزءا من نسيج المجتمع، فالثقافة تنظر إليهم باعتبارهم أقل منزلة، وهم يعانون من نظرة دونية، وهم وإن اعتقوا يظلون بلا نسب، ولا لقب ينتمون إليه إلا إلى أسيادهم.
لم تظهر الرواية الصراع الذي يحقق لها روائيتها، الصراع بين الذات والآخر والذات والواقع الاجتماعي، هناك استسلام من الشخصيات لواقعها يدعمه الرضا والعرفان بالجميل للسيد الذي يأمر ويهب وينهى ويعتق.
إنه انسجام لا يتحقق إلا في مخيلة لا تشبه الواقع وفي نفس الوقت لا تتميز بالفنية الروائية و«على الروائي أن يمتنع عن استلهام نوع من الوحي الجاهز يأتيه من سماء تتسم فيها الأشياء بالتكامل ولا يعرف عنها شيئا»(٣٩)
هناك واقعية سطحية ومباشرة، واتجاه يعبر عن رؤية واحدة،سواء في الطواف حيث الجمر أوالنواخذة، وهذه المعالجة لم تحقق خصوصية الرواية باعتبارها شكلا من أشكال السرد الذي يتجاوز مجال الأدب ليكون أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع(٤٠)
إن تكرار علاقات الحب التي تفشل بسبب التمييز الاجتماعي، والذي في كل الحالات تكون المرأة في الدرجة العليا والرجل في الدنيا، يدل على تغلغل هذه الظاهرة في نسيج المجتمع بحيث يشكل هما إبداعيا تحاول الكاتبات أن يعالجنها أو يشرن إليها بشكل أوبآخر.
وكل هذه العلاقات توأد في بدايتها، عندما يعلم أحد حراس الثقافة بأمر هذه العلاقة الخارجة عن المألوف التي يرفضها المجتمع، فـ(وسمية) تغرق منذ اللقاء الأول بـ(عبدالله) ابن مريوم الدلالة عندما يظهر أحد رجال الدورية الليلية(٤١)، وهيا تحبس لأربعين يوما في الظلام في غرفة ضيقة عندما يعلم أبوها برغبة (سعود) العامل البسيط في الزواج منها وتخرج من الحبس وقد فقدت عقلها(٤٢)، و(وضحة) تجبر على الزواج من رجل مزواج وهي تحب ابن مربيتها، وحتى بعد طلاقها تعاد إلى زوجها دون أن يرجع إليها في ذلك(٤٣)
ولم تختلف معالجة الروايات التقليدية عن الحداثية في التعامل مع هذا الموضوع : الاستسلام وتقبل الأمر الواقع،وعلاقة تنتهي نتيجة الظروف الاجتماعية التي لا مجال لتجاوز شروطها وقوانينها.
النموذج الفاعل الوحيد في الروايات هو شخصية (سعود) الذي يصر على أن يفعل شيئا ويتحدى هذا الواقع، فيذهب ليطلب يد (هيا) بواسطة إمام المسجد، لكن الإمام الذي يتساوى الناس خلفه في الصلاة، يدرك صعوبة الأمر لأن الأمور خارج المسجد شيء آخر، وعندما يعلم (إبراهيم العود) بالأمر يعلن غضبه ويصبه على ابنته التي يقضي على حياتها ويدفعها للجنون(٤٤).
تنحاز الرواية إلى قصة الحب، وتدين كل ما يسعى إلى القضاء عليه، وتثأر علاقة الحب لنفسها،عندما يقوم (سعود) وقد انضم إلى مجموعة من القراصنة ويهاجم سفينة (النوخذة) ويقتل ابنه البكر ويحرق سفينته، انتقام لا يقضي على الخصم لكنه يعاقبه ويعلن رفضه لكل ما يشير إليه ويرمز.
إنها «لغة بوجهين، دال ومدلول، محكي ومكتوب، وشعري وسردي»(٤٥). إنها اللغة التي تتأرجح بين الإدانة والتفهم، ترفض في حالات وتقبل في أحوال، لغة تدل على تاريخ يمجد ومدلول لا يرفض الواقع ولا يقبله.
إن التعاطف مع قصة الحب شيء وإدانة أسباب وأدها شيء آخر، تتعاطف الأعمال الروائية مع قصة الحب ومن هذا المنطلق تدين الطبقية الاجتماعية التي لا تؤدي فقط إلى فصل الحبيبين ولكن وفي الغالب إلى القضاء على الحياة الطبيعية للمحبين إما بالموت، أوالجنون أوالهرب إلى خارج المجتمع أوالنفي إلى حياة الحقد والانتقام.
تعد «ملامسة السطوح واحدة من مشكلات التأليف والإبداع العربيين»(٤٦). التي تحول دون الوصول إلى جوهر الإشكال، وكأن المشكلة الفنية هي حكاية نادرة حدثت وانتهت دون أن تترك أثرا، دون أن تحلل، وتقارن بالواقع،ودون أن يقوم المؤلف/ الكاتبة بدوره في التخييل وإعادة خلق الحكاية بما يجعل القارئ هو الآخر مأزوما وشريكا في المشكلة الإبداعية.
تصل كل الروايات في النهاية إلى حتمية واقعية تحصر الخطاب الأدبي وتحدد زاوية رؤيته فتضيق لتعبر عن رؤية واحدة، وبالتالي فهي لا تتعامل مع الحكاية باعتبارها خطابا :
« ينهض على مستوى الأيديولوجي، فيحدد له موقعا فيه، موقعه هو نموه، ونموه هو اختلافه، هو حركته التاريخية التي تجدد ديناميتها في الصراعية التي تدفعها حوافز بشرية باحثة عن حقها في الحياة ضد من يسلبها الحياة»(٤٧)
إن تلك الرؤية تنطلق من واقع اجتماعي تعبر عنه وتؤكده، وهي أيضا كأعمال إبداعية لم تستطع ـ رغم محاولاتها التحرر من وطأته، واحتلال موقع رؤيوي خاص، يناهض الرؤية الواقعية ويعارضها، أكثر من أن تكون مجرد رؤية تابعة تتفهم الواقع وتعذره، وضمنا لم تحسم بعد كرؤية إبداعية ذات خطاب مغاير موقفها من المجتمع، ولم تمتلك أساليب تعبيرية ضمنية تسمح لها بتبليغ خطابها دون أن تكون قد قالته بالفعل(٤٨).

ثانيا : الدلالة في النسق الحداثي :

يقول أمبرتو إيكو : «لقد خلف لنا التاريخ تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما حسب التصور الأول يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أوعلى الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل»(٤٩)
تسعى الدراسة إلى قراءة النص الروائي من خلال الطابع العام لموضوعه، ومحاولة تأويله باتجاه يحتمله النص، وذلك من خلال إشاراته، ودلالته الإيحائية.
ولابد من التأكيد على أن التأويل لن يكون اعتباطيا في « صنع المعنى»(٥٠)، وإنما سيقوم بالبحث عن المعنى على «اتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجنا من

نطاق كلمات النص»(٥١)
وستتناول النص الروائي من حيث طرحه لإشكالية الحب والجسد، وعلاقته المعرفية بالعالم والإنسان ومشاركة القارئ في النص.
لقد عبرت بعض روايات النسق الحداثي مثل رواية (القلق السري) لفوزية رشيد ورواية (خاتم) لرجاء عالم من خلال لغتها الموحية، وأسلوب تناولها للأحداث يكشف عن وعي عميق، وإدراك ذي حساسية عالية تجاه الواقع وثقافته، وهيمنة سلطاته بأنواعها على الفرد في المجتمع، وأثر ذلك على العلاقات بين الأفراد،ولا سيما بين قطبيها الرجل والمرأة.
وقد انطلقت هذه الروايات في التعبير عن مشكلات الإنسان ابتداء من مجتمعاتها المباشرة إلى المجتمع الأكبر الذي يمثل الإنسانية في كل المجتمعات بهمومه وأسئلته ورؤيته للكون والحياة ولوجوده كإنسان مرتبط بقيم أخرى مثل الحرية، والسعادة والحب.
وكان البحث عن اليقين والمعنى،و الهوية الجسدية والإنسانية هو السؤال الكبير الذي سعت الروايات إلى الكشف عن التباساته، وتحديد جوهره، والتعبير عن علاقاته مع محيطه وثقافته(٥٢).
وإذا كانت بعض روايات هذا النسق مثل روايات (الشمس مذبوحة والليل محبوس) و(النواخذة)، و(مزون وردة الصحراء) لفوزية شويش، ورواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني قد طرحت أسئلة عميقة حول واقع المرأة العربية انطلاقا من مجتمعها المحلي/ الخليجي، وحول علاقتها بجسدها من جهة وعلاقتها بالرجل من جهة ثانية ومن ثم رؤيتها للجسد وفقا لهذه العلاقة (٥٣)، فإن الروايات بصدد التحليل هنا عبرت عن رؤيتها من خلال حكاية محلية/ عربية لكنها لم تقتصر على مجتمع بعينه، بل عبرت عن مجتمع إنساني يشكل فيه المرأة/الإنسان المعنى أواللامعنى، هذه الروايات تعبر عن أزمة هذا المرأة/ الإنسان في واقع اجتماعي يختلف تاريخا وثقافة وأسلوب حياة.
لكن الروايات تعتمد في ذلك مرجعية مشتركة مع القارئ العربي،ولهذا فهي تحيل وتؤول وتقدم المفارقة على أساس المجتمع الذي ينتمي إليه كل من الكاتبة والقارئ.
وبذات الحركة التي انطلقت فيها الروايات/ الحكايات من المحلي إلى الإنساني، تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الخاص إلى العام، وهذه الحركات تشكل هواجس، و قلقا إبداعيا حادا تغير في مسار السرد، وتتقدم به وترتد إلى نقطة البداية:
إنه «عند إبداع رواية ما ثم عند إبداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية نتعرض إلى نظام معقد من العلاقات ذات المعاني المتعددة،فإذا حاول الروائي مخلصا إشراكنا في تجربته، وإذا بلغت واقعيته درجة كبيرة من الدقة، وإذا كان الشكل الذي يستخدمه مناسبا تاما لموضعه، فإنه بالضرورة سيأخذ في اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله»(٥٤)

١- إشكالية الحب والجسد والحرية :

يدخل الجسد بوصفه مكونا أساسيا في تشكيل العلاقات في روايات فوزية شويش الثلاث(٥٥) وهو سبب رئيس في انفراج العلاقة وتأزمها، وفي استمرارها، وتوقفها.
وسؤال الجسد في (مزون وردة الصحراء) ظل يبحث عن إجابته عبر ثلاثة أجيال عالجت موضوعه في أطر مختلفة وأزمان متباينة، لترسم في النهاية شكلا لعلاقة يكون الجسد هو المقياس الذي يقيم العلاقة ويقيمها.
لم يطرح سؤال الجسد منفردا عن متغيرات أخرى مثل الحب، وإدراك المعنى في الحياة، بيد أن هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال سهلا بل أدخلته في دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها.
وعبر التجارب الثلاث لكل من (زيانة وزوينة ومزون) تتخذ تجربتا (زيانة)، و(مزون) اتجاها متقاربا يسير صوب الجسد والبحث عن ماهية العلاقة بين الجسد والحب، لكن تجربة (زوينة) تتخذ اتجاها معاكسا، صوب اللاجسد، إلى الحياة بعيدا عن رغبة الجسد ومتعته التي فقدتها بسبب عملية الختان التي شوهت جسدها، وأفقدتها الإحساس به.
وضعت (زيانة) منذ اليوم الأول الذي وعت فيه ذاك الانجذاب القوي باتجاه (إيف) كل الأسئلة التي تحد من انجرافها خارج علاقة الزواج، فعاشت حالة من الصراع والتجاذب بين أفكار عدة، واستطاعت في النهاية أن تقصي كل الأسئلة وتجيب على بعضها وتفسرها لصالح الجسد رغم إلحاح صوت زانية البئر التي ظلت تئن تحت وطأة الرجم، الصوت الذي اختفى في الوقت الذي توافقت فيه رغباتها وقناعاتها، في الوقت الذي أحدثت فيه التوازن بين عقلها وقلبها، وأصبحت تبحث عن المعاني الأخرى الكامنة وراء الجسد ورغبته، وراء تمرده على كل أساليب القمع والعقاب.

نعيش وفقا لهذه القوانين أكثر مما نعيش وفقا لإرادتنا ورغباتنا.. نحمل إرثا من حياتنا حتى الممات نقبله كقانون..لا نستطيع الخروج عنه وإلا وهبنا أرواحنا لضياع أبدي

انطلقت (زيانة) في بحثها هذا من مسلمة أنه «أمام عشق حقيقي لا تنفع تعويذة ولا حصن حصين.. ليس أمام العشاق إلا فريضة التسليم والرضوخ»(٥٦)، ثم بدأت تتبع أسباب هذا العشق بدءا بغياب (حمود) - زوجها - لمدة عامين في زنجبار، الغياب الذي «جعل كل جانحة من جوانحي تتعطش للحب»(٥٧)، وهي تصف علاقتها بـ(حمود) بأنه «ليس ما يسمى عاطفة لكنها شراكة الجسد»(٥٨)
كانت (زيانة) تحتاج إلى مسوغات تبرر لها ما يمكن أن تفعله ضمن تداعيات الحب والجسد، فكان لابد من التحرر النفسي، ولابد من التفكير بصوت عال عن العادات والتقاليد، واختلاف الثقافة بينها وبين (إيف) عالم الآثار الفرنسي، فتدخل معه في حوار يعبر طرفاه عن انتمائه الثقافي فنحن «نعيش وفقا لهذه القوانين أكثر مما نعيش وفقا لإرادتنا ورغباتنا.. نحمل إرثا من حياتنا حتى الممات نقبله كقانون..لا نستطيع الخروج عنه وإلا وهبنا أرواحنا لضياع أبدي»(٥٩) ومنطق الثقافة الأخرى يوضح أن هناك «قرارات فردية لا تخص غيرنا سواي وسواك»(٦٠) لكن (زيانة) لا تستطيع تجاهل المحددات الاجتماعية والدينية التي ورثتها جيلا بعد جيل لأنها لا

تتسامح مع المرأة ولا سيما المتزوجة إن هي «أحبت وخانت زوجها»(٦١)، والثقافة ترد أن «ما يجمع بين رجل وامرأة حتمية مقدسة»(٦٢)، ولكنه ليس الواقع وحده وإنما هناك ثقل آخر «ما تريده مني يحتاج على الحرية.. وأنا لا أملكها.. بيني وبينك مفهوم للحرية مختلف»(٦٣)، لكن المنطق يملك مبرراته دائما فالحرية « تأتي من الداخل.. أنت حرة في حبك لي، وأنت حرة في اختيارك لي وجسدك وقلبك حر فيما يختاره ويرغبه»(٦٤)

وتقتنع (زيانة) وتبدأ في «جس حروف الرغبة وتهجئة تضاريس الجسد»(٦٥)، وبدأت في تقييم علاقتها بـ(حمود) الذي « يحرث أرضه بالقوة والسرعة، قد تصل بي وقد لا تصل.. تشبع أولا تشبع» بالمقابل فإن العلاقة مع (إيف) «تقدس وتحتفي بكل ذرة من ذرات البدن»(٦٦)، امتد تأثير هذه العلاقة الجديدة إلى كل شيء في حياة (زيانة) لأن «ثورة الجسد حررت روحي وفكري»(٦٧)

في هذه العلاقة كان الجسد غاية تدرك في حد ذاتها، ولكنه كان أيضا وسيلة لإعادة اكتشاف الذات والآخر والحياة، وكان سبيلا لإدخال(زيانة) وتعرفها على ثقافة أخرى تعبر عنها ولا تعيشها.

لم تعان (زيانة) صراعا كبيرا يعادل ثقل التراث والواقع، والحاح صوت زانية البئر/ الدين، قبل أن تقرر الاستسلام لرغبة الجسد، الذي كانت نتيجته الحمل غير الشرعي بجنين اضطرت إلى ولادته سرا في الجبال بمساعدة خادمتها (صالحة). كذلك لم يكن الحصول على المتعة التي تجاهلت (زيانة) من أجلها كل شيء دون مقابل، حيث اضطرت إلى التخلي عن المولودة(زوينة) وتركها أمام بيت أحد سكان الجبال لتربيتها، الأمر الذي جعل (زيانة) تشعر بالذنب، والندم سنوات طويلة قبل استرجاع ابنتها إلى رعايتها.

استمر عقاب الثقافة لـ(زيانة) عندما تعرضت (زوينة) إلى عملية ختان بشعة كادت أن تودي بحياتها،بعد أن لازمتها الحمى لأيام كانت فيها بين الحياة والموت. وتظهر المفارقة الكبرى في العلاقة بالجسد عندما تحرم (زوينة) من الإحساس بجسدها في علاقتها بزوجها بسبب الختان، وكأن ما نشدته (زيانة) خارج إطار الزواج، تعاقب عليه لاحقا في شخصية (زوينة) التي ظلت محرومة من حق شرعي، بسبب خطيئة ارتكبتها الأم في حقها وحق نفسها.

«إن تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء»(٦٨) هذه القيمة الثقافية أكدت هويتها أيضا روايات أخرى(٦٩) وجعلت من العلاقة بالجسد علاقة تتعامل مع المجتمع وثقافته، واكتشاف الجسد عن طريق الحب هو ما يذكي جذوة المقارنة بين الجسد بعاطفة وجسد بلا عاطفة، وكانت الثقافة نفسها عاملا أساسيا بالنسبة لـ(مزون) التي لم تصل إلى إجابة على السؤال بنفس السرعة والحسم الذي وصلت به (زيانة)، وكانت رحلة (مزون) في الكشف عن جوهر العلاقة بين الحب والجسد احتاجت إلى اكثر من مجرد حديث يجلي الرؤية، احتاجت إلى ثلاث تجارب قبل أن تصل إلى اتفاق يعقد الصلح بين طرفي الثنائية.

بحثت (مزون) عن شكل للعلاقة مثالي، شكل كامل يجمع بين متقلبين، الجسد الذي لا يثبت على حال، والحب الذي يبحث فيما وراء الجسد وما وراء اللحظة، ومشكلة (مزون) تبدأ من مقدمة أن « الحب لم يثر شهيتي»(٧٠) و«لم أتصور أبدا أن هذا الثدي الجميل يصبح رضاعة لفم طفل نهم يمتصه كما يمتص العجل ثدي البقرة»(٧١) خشيت (مزون) على نفسها كذات أنثوية من اقتحام يضعفها، وخافت على نفسها كجسد يتم اجتياحه فيصبح بلا قيمة، مجردا من ذاته المميزة.

لهذا لم تستطع (مزون) أن تمنح (خالد) الذي تزوجها وأحبها كامل حبها، وقد أحس (خالد) بذلك الجزء الذي يتوارى بعيدا عنه ويوتر العلاقة بينهما وكان يلح عليها «أحبيني... أحبيني»(٧٢) لقد أحبت (مزون) في (خالد) حبه لها، وبهذا المعنى أثار شهيتها للحب لكنه لم يشرع باب التأمل في مسألة الجسد والحب معا.

لم يكن الجسد حاضرا في علاقة الزواج التي ربطت بين (مزون) و(خالد) ويرجع سبب ذلك إلى أن الزواج علاقة تتوافق مع الشرائع والأعراف، ويصبح التعاطي مع الجسد ضمن متطلبات الزواج، وبهذا يصبح الجسد مجرد شيء عادي.

قام الجسد بوظيفة تكميلية للجزء الناقص في العلاقة، وخفف من حدة الخلافات الكامنة التي « تذوب وتتناهى وتصغر تحت اجتياح المد الهرموني المتصاعدة أبخرته الحارقة والمؤججة للبدن بلهيب الرغبة والتواصل»(٧٣)

بعد موت (خالد) في حادث سيارة، يظل سؤال (مزون) بلا إجابة « هل أدركت أنا ذلك الحب؟»(٧٤) في علاقتها بـ(ضاري) تحاول (مزون) أن تجد الإجابة في علاقة يشكل فيها الجسد حضورا عنيفا ومكثفا، حضورا ينفي ما عداه، فمنذ اللقاء الأول بينهما وعندما تلمس ذراعه ذراعها بالصدفة «تقدح جمرة اشتعال من ذراعه إلى ذراعي ومنها يعمر جسدي باللهب والارتعاش، وشيء خارج عن إرادتي يجتاحني في لحظة عبور غريبة تهز جسدي بشكل لم أعرفه من قبل»(٧٥) منذ تلك اللحظة تبدأ (مزون) في تأمل ماهية الجسد،في رغباته، وانفلاته،وفي تحرره وتمرده،و في علاقته بالأنوثة وهرموناتها.

وتطرح (مزون) أسئلة حول الذكورة والفحولة، وتكتشف لأول مرة « هذا الجزء الحيواني [الذي تطلق عليه] تهذيبا اسم الأنوثة... هذا الجزء الخارج على التشذيب والتهذيب وقيد العادات والتقاليد»(٧٦)، ويتأكد حضور الجسد المكثف من خلال استخدام مفردات معينة في وصف (ضاري) الذي يشير اسمه إلى الضراوة التي وصفتها بأنها «جاذبية ذئبية»(٧٧) وهي تصفه أيضا بأنه « قناص جامح... أخرج بربرية أنوثتي إلى شكلها الحيواني الفالت من التدجين والتهذيب»(٧٨)

ويهم (مزون) أن تكون « الأنثى القوية الكاملة»(٧٩)، لأنها تدرك مقوماتها الجسدية والفكرية كامرأة جميلة ومثقفة، والبحث عن الكمال في العلاقة، والمساواة مع الآخر ضرورة نفسية/ فنية لها، فهي تكمل النقص الذي اعترى (زيانة) المتمثل في الثقافة والوعي المتقدم للذات والجسد والمجتمع، وتكمل النقص الذي اعترى (زوينة) أيضا المتمثل في اكتمال الجسد، والاعتزاز بمقوماته الأنثوية، لذلك يقلق (مزون) ألا تكون ندا مساويا للآخر/ الرجل.

ثم تبدأ (مزون) في تحرير نفسها باتجاه الجسد عندما تجد إجابة لسؤالها «هل أنا أنثاه الند ؟ ولذا نحن متساويان في الجذب والجاذبية؟»(٨٠) عندما «تلتقي ضراوة الند في

الحيوان»(٨١) وتتفجر طاقات الجسد.
لكن (مزون) لم تسلم من الإرث الثقافي الذي تحمله وتقع تحت طائلته، وتدخل في صراع بين الانجراف وراء رغبة«هذا الجسد الملعون [الذي] يكاد يخرج عن طوعي ويلتحم بحيوانيته المفقودة... ضد إرادة عقلي ووعي.. ضد الأسئلة المنهمرة كالمطر.. وضد قناعاتي المسبقة»(٨٢) أو التوقف واحترام ذلك الإرث.
في النهاية ينتصر الجسد بحضوره الطاغي، برغبته التي لم تتمكن (مزون) من كبح جماحها و«وجهر الجسد بإرادة التحدي.. نبذ قوانيني الصارمة»(٨٣)
في هذه العلاقة اكتشفت (مزون) الأمر الذي ينقص علاقتها بـ(خالد): «هوس الحب»(٨٤) كان زواجها يفتقد هذه المشاعر المتأججة في العاطفة والجسد معا.
لكن سؤال الحب والجسد لا يزال معلقا في سماء تأملات (مزون) السؤال الذي لم تجد إجابته كلها في العلاقة بـ(ضاري). بدائية (ضاري) هي ما أقلق العلاقة،وجعل (مزون) تتخبط في تساؤلاتها « إذا لم يكن حبي لخالد هو الحب هل هو هذا الحب المتهور الضاري هو الحب المرغوب والمطلوب»(٨٥)
لم ترض (مزون) عن علاقتها بـ(ضاري) لأنها لا تبحث عن مميزات تقنعها وحدها فقط، بل تبحث عن اتفاق اجتماعي على هذه المميزات، فاستخدام صيغة اسم المفعول (المرغوب، المطلوب) ولا تحدد من يرغب ومن يطلب، تدل على أن (مزون) مدمجة في الآخر/ المجتمع الذي له شروطه ومواصفاته الخاصة.
ظلت (مزون) تتذبذب في البت في أمر العلاقة حتى ظهر (برنار مارتين) فكان «معراج الرحمة والخلاص»(٨٦) لأنه يتمتع بالجاذبية والوسامة بما يكفي لإثارة الجسد، و«اشتعال العاطفة»(٨٧)، وهو مخرج فنان محترف يعرف تماما متى يصور ومن أي الزوايا، وجمع بذلك كل الصفات التي نقصت في (خالد وضاري).
أصبحت الصورة واضحة في ذهن (مزون) :
«الحب... الكراهية.. والغيرة والاختلافات كلها تعني لي (ضاري).. الاحترام.. التقدير.. الإعجاب والراحة والسكون.. المعرفة والتقدم والنجاح كلها معنى واحد (برنار)»(٨٨)
بعد رحلة البحث والاكتشاف، ترفض (مزون) الحب وصبوات الجسد، وتكتفي بالإعجاب، وذلك في مقابل الحصول على المعرفة والتقدم والسكون والراحة، لكن هل يمكن لـ(مزون) أن ترتاح إذا هي اكتفت بمعايير عامة، معايير تتفق فيها مع الرؤية المثالية للمجتمع في اختيار الشريك، وتترك خصوصية الحب والجسد اللذين يمثلهما ضاري والثقافة التي يمثلها.
هل تنحاز (مزون) لمعطيات الثقافة الغربية لتحصل على النجاح والمعرفة مقابل التضحية بالحب، أم أنها لعنة السلالة كما ادعت (مزون)؟
يظهر الانحياز للغرب من خلال علاقة (زيانة) بـ(إيف) الفرنسي أيضا الذي تفضله على زوجها لنفس أسباب (مزون)، وتؤكد على أن حبه أدخلها « بوابة الحضارة»(٨٩). تتكرر فكرة تحقق المرأة في فضاء ثقافي مختلف في أكثر من عمل روائي(٩٠)، سواء في روايات النسق التقليدي أم الحداثي، وهذا يشير إلى أن المرأة تفتقد في علاقتها بالرجل الذي ينتمي إلى ثقافتها نفسها إلى استقلال ذاتها واحترامها، ويتم التعامل معها باعتبار أنها نمط عادي ضمن المجتمع دون تمييز أوتفرد.
في رواية (مزون وردة الصحراء) أيضا محاولة للكشف عن عالم الأنثى الداخلي، ولتشكيل فضاء خاص بها، والبحث عن قيمة خاصة تعنى بتفاصيل الجسد، والتصريح عن مشاعر وأفكار تختلف عن السائد في مفاهيم الأمومة والحمل والجنس.
وهذه الرواية يمكن أن تدرج ضمن الأعمال التي وصفها الغذامي بأنها محاولة واعية لتأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها التي تتحقق عبر كتابة سمات الأنوثة، وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها استرجال، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة).(٩١)
إن وجود المرأة في فضاء يختلف عن ثقافتها الأم كان عاملا مهما لتحققها ونجاحها على مستويات عدة، فعلى سبيل المثال تنجح (نورة) الشخصية الرئيسة في رواية (أشجار البراري البعيدة) أثناء إقامتها في بريطانيا في دراستها وتحصل على شهادة الدكتوراه بتفوق في مجال الرياضيات والحاسب الآلي، وتنجح في إقامة علاقة حب مع شاب بريطاني، تحقق فيها (نورة) ذاتها على الصعيد العاطفي، وكانت ترى في (دونالد) الشريك المثالي لها، ولكن اختلاف الدين والثقافة كان حائلا أمام الزواج منه،ثم تعود إلى وطنها وتعمل في وظيفة وتبحث لها العائلة عن الزوج المناسب، كانت الاختيارات أمامها محدودة، وإمكانية اختيار الشريك بشكل حر غير واردة، تبقى ذكرى (دونالد) تجتر الحنين إلى رجل يحبها ويحترمها ويقدر عقلها، ويعاملها بوصفها إنسانا لا يقل قدرة أوكفاءة عن الرجل.
وكانت (زهرة) في رواية (الطواف حيث الجمر) فتاة تقوم على خدمة أبيها وأخوتها الذكور، تصحو قبل آذان الفجر، لتعد لهم إفطارهم وما يحتاجون إليه في يومهم، وتنام بعد نوم الجميع وانقضاء الحاجات، ويتركها ابن عمها الذي أعدت منذ ولادتها لتكون زوجة له، ويهاجر ويتزوج بأخرى، فتبحث لها العائلة عن ابن عم آخر يصغرها باثني عشر عاما، تهرب (زهرة) رفضا للواقع الذي تعيشه.
في رحلة طويلة وشاقة تظهر شخصية (زهرة) القوية، التي تحدت الرجال وشكوكهم ورغباتهم، وفي زنجبار حيث تعمل المرأة لتعيل نفسها، وجدت (زهرة) المجال لتثبت لذاكرة الاضطهاد أنها تستطيع المحافظة على نفسها ، وأن تنجح دون الحاجة إلى رجل يقف إلى جانبها.
فأدارت مزرعة ضخمة بما تشتمل عليه من عمال وأعمال، واستطاعت أن تنجح في التجارة وتحدت منافسيها،ودخلت في صراعات من أجل ذلك. فعلت (زهرة) كل ذلك وهي تتخيل أخوتها وأباها وأهل قريتها في الجبل يرون النفوذ والقوة اللذين تمتلكهما، وهم لا يصدقون أنها هي (زهرة) نفسها التي يعرفونها، وطالما سخروا منها.
لم ترحل (صبا) في رواية (الفردوس اليباب) إلى أرض أخرى لتلتقي ثقافة مغايرة، كانت الرحلة هذه المرة فكرية، متأثرة بدراسة الأدب الإنجليزي واستيعاب الثقافة الغربية والإعجاب

بها تناست (صبا) الواقع الاجتماعي الذي تعيش، والقيود التي فرضها عليها الدين والمجتمع، فانطلقت بكل حريتها ، وإيمانها بالحب في شوارع مدينتها (جدة) متجاهلة نظرات الناس وانتقاداتهم، وأحبت (عامرا) ولم تأبه بأية محظورات.
كانت (صبا) تحلم بثقافة تمارسها كما قرأت عنها في القصائد والروايات، وبعالم يشبه عالم الأدب لا تقيده شروط، ولا تسلبه القوانين حريته.
كانت رحلة (شهرزاد) في رواية (القلق السري) ترحالا من نوع خاص، يبحث في جميع الثقافات الإنسانية ويقارن بينها، ترحالا يبحث عن ماهية الأشياء والإنسان والمرأة والرجل بحثا مضنيا وعميقا، ولا يصل إلى قرارت يقينية وقاطعة.
تهرب (شهرزاد) هربا فكريا وفيزيقيا، تترك بيتها لتبحث عن نفسها وعن القناعات والأفكار التي آمنت بها من خلال الكتب وحكايات جدها (الشيخ مبروك) الذي يختفي ليتركها وحيدة بلا صديق يشاركها هذه الأفكار الناتئة على سائد المجتمع وعرفه.
تبحث (شهرزاد) في الخطوط الأربعة التي مثلت الثقافات الإنسانية في الشرق والغرب، فتظهر لها التناقضات حينا والانسجام حينا آخر، وفي كل بحث تجد (شهرزاد) جزءا منها لكنها أبدا لم تتوصل إلى مطلق، إلى حقيقة كلية، حتى في الخط الذي أطلقت عليه(تشابك الخطوط) والذي تخيلت فيه حلا يتمثل في دمج الثقافات والحضارات كلها.
ورغم أن (شهرزاد) لم تتوصل إلى يقين قاطع في رحلتها تلك، غير أنها تكتشف بشكل حاسم أن «الرحلة هي تلك التي في الداخل ومرأى المشاهد الخارجية مجرد وهم يطفو على سطح العمق.... وما لم تتشظ القوقعة الخارجية فلن يصفو ويخرج ذلك الجوهر العميق»(٩٢).

٢- النص الروائي وأسئلة الإنسان ومشاركة القارئ:

تقوم رواية (القلق السري) لفوزية رشيد على ثنائية الوهم والحقيقة، الشك واليقين، الحلم والواقع، وذلك من حيث الشكل والمحتوى، من حيث هيئة الخطاب ودلالة الحكاية فيه.
فشهرزاد ـ الشخصية الرئيسة ـ التي تقرر بعد وفاة جدها أن تقطع صلتها بالعلم الخارجي كوجود مادي تتعاطى معه وتتفاعل، فتحبس نفسها في غرفتها وتعيش مع خيالاتها، وتهيؤاتها، وأفكارها وذكرياتها،ورؤاها المستقبلية. في الغرفة التي تمسي كل عالمها تصنع شهرزاد فضاء ممتدا من الثقافات والحضارات وتاريخ التسلط على المرأة أو تحريرها، في هذه الغرفة يصبح النفي حضورا مكثفا، وتصبح العزلة انفتاحا على عوالم خيالية لا تحد، وفي هذه الغرفة لا يمكن الفصل بين الذكرى والخيال، بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، بين التمني والرفض. هذا الشكل الروائي يشير إلى فوضى الحياة وعدم ترتيبها وفق نظام معين، إنها تشبه ذهن/عقل شهرزاد/ الإنسان، الذي تمر فيه كل هذه المتغيرات في غير ما ترتيب، وبأسلوب لا تعرف بدايته من نهايته، وهذا الشكل يشير إلى أيضا إلى نتيجة البث الذي قامت به شهرزاد في ارتحالاتها عبر الخطوط التي ترمز إلى الثقافات المختلفة، وكيفية تعاملها مع المرأة ونظرتها إلى شكل علاقتها بالرجل، وهي نتيجة مؤداها أن «التجربة تزيد الإنسان إرباكا وغواية»(٩٣) وأن «الوهم هو فيما تراه العين»(٩٤)، وهي نتيجة تؤكد وتثبت السؤال « أين هو ذلك اليقين المخبوء»(٩٥)
فقد توصلت شهرزاد بعد رحلتها في خط الاستواء الذي يقدس جسد المرأة ويطلق له حريته، وفي خط الجليد الذي يساوي بين جسد المرأة وجسد الرجل ويمنحها حرية الاختيار، وفي خط المتوسط الذي يسفر عن ازدواجية المبادئ والتصرفات، ازدواجية بين حفظ كرامة المرأة وشرفها وطريقة التعامل معها، بين منحها قسطا من الحرية التي يقيس الرجل مقدارها ونوعها وبين السجن الذي تضعها بين جدرانه السلطات التي تمثل المجتمع بإرثه الحضاري، والدين بثقافته ورهبته.
توصلت شهرزاد في النهاية إلى (تشابك الخطوط) التصور الذي ظنت شهرزاد أنه سيحل الإشكال، لكنها اكتشفت اختلاطا لا يؤدي إلى يقين أو إلى وضع يسكت أسئلتها ويحقق الاستقرار لواقع المرأة، فالمرأة نفسها تقبل ما يمكن أن ترفضه امرأة أخرى في ثقافة أخرى والعكس صحيح.
لم تكن الحكاية في (القلق السري) مجرد إخبار أو سرد قدمته الشخصيات والأحداث، ولكنها كانت خطابا لم تقله الرواية كله، وقد تضافر الشكل الروائي للنص مع موضوعه ليعبر كل منهما عن الآخر وعن الخطاب في نهاية الأمر، وأكدت الرواية أن وظيفتها» ليست فيما تقدم، إنها تكوين مشهد يبقى لغزا بالنسبة إلينا، ولكنه لا يعرف أن يكون تابعا لنظام المحاكاة»(٩٦)
فالرواية لا تنقل الواقع وتحاكيه، بل تقوم بنية الرواية على الاختلاط والاشتباك، والجدل بين ثنائيات لا تنتهي إلى حقيقة واقعية مطلقة، الثنائيات التي تشكل أسئلة الإنسان وصراعه مع الواقع.
إن جوهر النص وطابعه العام يشير إلى وضع المرأة في المجتمع العربي من خلال شهرزاد التي عاشت كل حياتها في بيتها، تقضي الوقت في القراءة داخل غرفتها، والتحاور مع كائنات لا وجود لها إلا في مخيلتها المنقطعة عن الحياة الفعلية لتهرب إلى حياة تشكلها وتكونها وحدها وتعيش فيها مع شخصيات متخيلة وفضاءات لا تتبع جغرافيا معينة. المرأة التي تنتهي حياتها بشكل خارج على العادة، وهو شكل مغاير ويتناص مع نهاية (شهرزاد) ألف ليلة وليلة التي يشفع لها إنجابها لثلاثة من الذكور(٩٧) فيبقي على حياتها (شهريار)، هؤلاء الذكور الثلاثة أنفسهم أحرقوا شهرزاد (القلق السري) عندما خرجت على طاعتهم، وهربت إلى عالم تبحث فيه عن تجربتها الخاصة، هؤلاء الذكور الذين يمثلون سلطة المجتمع التي يتوارثونها ذكرا بعد ذكر، إنهم « ورثة ما يجب المحافظة عليه»(٩٨) كما تصفهم شهرزاد.
إن التناص مع بطلة ألف ليلة وليلة ؛ شهرزاد المرأة الأكثر شهرة في تاريخ الحكاية العربية يشير إلى حالة من الثبات في وضع المرأة، الوضع الذي يعبر بوضوح عن حالة القلق من الموت والخوف على الحياة، والتهديد بالقتل الذي يمثله مسرور سياف شهرزاد/ الرجل/ السلطة منذ ذلك التاريخ البعيد إلى يومنا هذا.
لكن البنية العميقة للنص تطرح أسئلة تتجاوز وضع المرأة في

المجتمع العربي إلى مشكلة إنسان في الحياة، وهي أسئلة تضع صورة الرجل في حالة اهتزاز تجاه ما يرث من ثقافة وسلطة، وذلك عبر المقارنة بين ثقافات تضع المرأة في مكانة أرفع من الرجل، وأخرى تساويها به.

ما تدل عليه هذه البنى النصية هو أن الرجل والمرأة في النهاية يتساويان باعتبار إنسانيتهما، لكنهما يختلفان باعتبار الاختلاف الفسيولوجي الذي وجدا نفسيهما عليه، وهما يتشابهان ويختلفان بذات النسبة التي تختلف أو تتشابه امرأة بامرأة أو رجل برجل، ورغم هذا فإن العالم بينهما يقوم على الصراع والتناحر من جانب، وعلى الاتحاد والحب من جوانب أخرى.

إن رواية (القلق السري) لا تفترض - كما يفعل كتاب معاصرون - أنها تعرف كل شيء، ولهذا فهي لا تجيب على الأسئلة أو أنها تجيب عليها بدون يقين ؛ بشك يسري في حروفها، ولا تحاول أن تكون علما أو تاريخا فتقدم إجابات لأسئلة الإنسان بيقين وثبات وحسم قطعي.

هذه الرواية تؤمن أن «موضوع الروائي لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق، اللغز يتزايد غموضه، ولا يتضاءل، والنماذج الأدبية يصيبها البلى، ولغز الإنسان قائم يتحدى»(٩٩)

لقد وضعت (القلق السري) القارئ في وضع المشاركة في تشكيل النص، في الوقت الذي وضعت فيه (شهرزاد) في حالة من التداعيات السردية، بين ماهية الحلم،وماهية الحكاية الأصلية للخطاب، وبين زمن الحكاية وزمن السرد،وأزمنة الحكاية المتداخلة وفضاءاتها المتداخلة، وعندما يزداد عالم شهرزاد تعقيدا، يتورط القارئ أكثر في محاولة الفهم وتنظيم الأحداث، وترتيب العلاقات. إن العمل الروائي الذي «يتطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته»(١٠٠) هو عمل يتمثل الحياة، ويضرب بتساؤلاته في أغوارها السحيقة، وهو عمل يقيم علاقة تواطؤ مع القارئ لأن « إبداع الرواية لا يشكل حلم يقظة لكاتبها فقط بل للقارئ أيضا» (١٠١) والروائي وهو يترك مساحة للقارئ ويطرح أسئلة حول كيفية رؤية الناس للعمل الروائي، ولماذا يرى شخص ما نموذجا معينا ولا شيء آخر في العمل نفسه، وهو يفعل ذلك يدعو القارئ للمشاركة في عمله(١٠٢).

وقراءة النص الأدبي من هذا المنطلق ليست مجرد تلق لأفكار وأساليب الكاتب بشكل حيادي، بل إن:

« القراءة من حيث هي موقع وزمن وثقافة مشاركة في تقويم جمالية الأدب ومساهمة بالتالي، في عملية إنتاج قيم الثقافة،و ليست الثقافة بهذا المفهوم، مجرد تلق، أو قبول بمرسلة النص، وإلا لكانت القراءة مجرد تماه مع النص، يكرس له سلطة، وللأدب نخبوية، وللغة بلاغة تميت الحياة في اللغة. إن تخلي القراءة عن فاعليتها في الأدب هو بمثابة تغريب اللغة عن منابتها في اليومي، وعن المتداول في الحياة، وهو بالتالي تغريب للأدب عن مرويات الناس واستيهاماتهم وأساطيرهم، وعن النثري بكل ما يحفل به من أحداث ووقائع هي على فوضاها وجزئياتها لب الحياة، وسؤالها الأعمق المطمور تحت ركام الكلام، السؤال الذي تبحث عنه، وتتواصل معه، القراءة النشطة»(١٠٣)

إن هروب (شهرزاد) من بيتها هذا الهروب الذي يقف في الحلم والبقظة، الهروب الذي تتركه الرواية معلقا في خيال غامض، يدفع بالقارئ إلى مزيد من التورط في النص الذي يعتبر حرية الخيال أغلى ما يمتلكه الروائي(١٠٤)، النص الذي أسئلته/ أسئلة القارئ عبر شخصية (شهرزاد)، التي هربت وهي تحمل تساؤلات «سعيا وراء امتلاك ما تسميه المعنى أو الجوهر»(١٠٥)

وهي تساؤلات تتمحور حول المرأة ككينونة ووجود في واقع اجتماعي معين، وتساؤلات حول علاقتها بالرجل ونظرة المجتمع إليها، ومن هذه الأسئلة تولد أسئلة أخرى حول الحرية، والجسد والحب، وتبدأ أسئلة(شهرزاد) من العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة التي يحكمها قانون التبعية «لماذا تابع ومتبوع»(١٠٦) و«ماذا لو كان العالم قسمة عادلة بينهما»(١٠٧)، ولماذا تكون المطاردة هي حتمية العلاقة بينهما فتكون « الأنثى الطريدة، والرجل الصياد ولا زمن لفكاك من المطاردة»(١٠٨)

ولا تفهم (شهرزاد) لماذا تطالب المرأة دائما بالتنازل في كل أنواع العلاقة بالرجل حتى في علاقة الحب، فلماذا بسبب الحب يجب « على الإنسان أن يفرط حتى بحريته. أي حب هو في معادلة مغلوطة»(١٠٩) ، و«لماذا بالنسبة لنا [نحن النساء] الحب أو الحرية»(١١٠)

وتظهر علاقة الحب نفسها لـ(شهرزاد)ملتبسة وغير واضحة :

«ثم ما هو الحب، هل هو الذي يجعل من حياتنا شيئا أجمل..أم أنه الأجمل لأنه يدخلنا في المدهش والمختلف عن سياق الرتابة؟هل هو ما نبحث عنه في داخلنا فنجده في الآخر.. أم هو الذي يعلمنا كيف نفتش في داخلنا عن أجمل ما فيه وأكثره رقيا ورقة»(١١١)

وما يزيد الأمر تعقيدا وغموضا ولا تستوعبه (شهرزاد) هو:

«ما الذي يحدث فجأة ؟ لماذا يفتر المحبون كل تجاه الآخر بعد أن يصلوا لبعضهم؟»(١١٢)

أسئلة تدفع (شهرزاد) لتشد رحالها في بحث فكري خاص، يبتعد بها ويبحث لها عن إجابات لأسئلتها المتوالدة والمتعاظمة فلم تكن «الأسئلة ما يهرب منها وإنما يقين الإجابات»(١١٣)

تطوف شهرزاد بين حرية الجسد وحرية التعبير عنه والتوحد مع الطبيعة في خط الاستواء، وبين حرية الحب والتعبير عنه وتقدم الحضارة في خط الجليد، وبين ازدواجية الفكر والسلوك في خط المتوسط، وثم حيث تتشابك الخطوط وتكبر الأسئلة ولا يقين فقد « اختلطت كل المعايير الآن دفعة واحدة. وكل يجد تبريره المنطقي»(١١٤)

لا تخرج (شهرزاد) رغم ذلك خالية من الحكمة لأن شخصيتها المبنية على قراءة حقيقية، قراءة الواقع وتأمله ، تجعلها قادرة على الوصول إلى يقينات خاصة، لكنها ظلت على هيئتها الأولى هيئة الأسئلة «لماذا الحب بكل تجلياته الإنسانية المتفرعة، وحده قادر على كشف المخزون الهيولي الرابض فينا؟»(١١٥)

وتصل شهرزاد إلى حقيقة واحدة وهي أن «الفكرة والكلمة وقبلهما الحرية وراء كل شيء ولا جدال»(١١٦)، استطاعت (شهرزاد) أخيرا أن تمتلك المعنى أو الجوهر الذي طالما بحثت عنه، وإن بقي هذا المعنى في دائرة الشك فلكي يبقي (شهرزاد) في دائرة النضج الذي يضفي

عليها الكثير من التميز والاختلاف والقدرة على خرق المألوف والطواف في دائرة المحرمات وتحدي السائد والمعروف، ويسلبها الكثير من القطعية والجزم لتحافظ بذلك على عمق المعنى، وجوهر الاختلاف، ومرونة الحركة والاعتقاد.

لقد مثلت (شهرزاد) المرأة العربية المثقفة التي تتورط معرفيا بما يغاير واقع مجتمعها وخلفياته الأيدلوجية، تلك المثقفة التي تطمح إلى تجربة تخوضها وحدها دون وصاية، لتبني نفسها، وتحدد طريقها،وإن بدت «التجربة تزيد الإنسان إرباكا وغواية»(١١٧)، إنها المرأة المثقفة التي تحلم بالحرية، تلك الحرية التي بـ«داخلنا وهي لا تعطي ثمارها سريعا»(١١٨) إنها الحرية التي تحتاج إلى من يناضل من أجلها، وليس فقط اللغة تحتاج إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص، وأنوثة قلم الكاتبة، لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول وهو الأنوثة(١١٩)

وإذا كان الغذامي يرى أن تأنيث اللغة والنص لن يتحققا إلا بعد أن تكتنز الذاكرة بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد وإن كانت الكاتبة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح. فإن المرأة نفسها تبدو قلقة ومتأرجحة بين عالمين ولغتين،وتحتاج إلى أن تتحرر من ثقافة تسلطت عليها طويلا.هي امرأة يحدد هويتها الرجل، ويتدخل في أدق تفاصيل الهوية الشخصية وهو الجسد.

إن (خاتم) تعبر عن حيرة المرأة وانتمائها بطرحها تساؤلات أكثر ألما وربما رعبا، ورؤية لا تستشرف مستقبلا مضيئا، إنها قادم ضبابي في أفضل أحواله، أو هو معتم كما يتنبأ به النص الروائي في (خاتم). يذكر أمبرتو إيكو في كتابه بين السيميائيات والتفكيكية أنه «من الصعب معرفة ما إذا كان تأويل ما تأويلا صحيحا، وبالمقابل من السهل جدا التعرف على التأويل الرديء»(١٢٠) ويقول أيضا أنه «لو اقتصر التمثيل الدلالي على البعد القاموسي، لما تضمن سوى الخصائص التحليلية مستبعدا الخصائص المركبة، أي تلك التي تستدعي معرفة العالم»(١٢١)

يحاول التحليل في هذا القسم أن يقدم تأويلا منطقيا لمتوالية الأحداث والوقائع في رواية (خاتم) لرجاء عالم (السعودية) وذلك بالاستناد إلى إشارات الكلمات، والرموز المستخدمة في النص الروائي وذلك من خلال علاقتها بواقعها الثقافي غير معزولة من محيطها الذي تفسر ضمنه ومن خلاله، فمعنى الإشارة أو الكلمة ليس محض وظيفة لمكانتها في نظام تبادلي واستعمالها في موقف تتابعي، ولكن المعنى وظيفة التجربة الإنسانية أيضا(١٢٢)

أما (خاتم) فهي آخر ولادات (الشيخ نصيب)، الذي تعود أن يرزق بتوائم في كل ولادة أحدهما أنثى والآخر ذكر، بقيت الإناث، ومات الذكور في الحروب، في الولادة الأخيرة، خاتمة الولادات، ولدت خاتم - وحدها - وهي لا تحمل انتماء إلى جنس معين، فلا هي بالأنثى ولا هي بالذكر. عاشت (خاتم) بثياب الأنثى في البيت، وخارجه بثياب الذكر، فعاشت حياة منقسمة بين عالمين، تحمل هويتين أولاهوية. هكذا استمرت حتى توحد جسدها بالعود الذي تعلمت العزف عليه، وأخذت تداعب أوتاره فتنشر ألحانا عجبا، علمتها إياها (زرياب) المغنية، الأنثى باسم ذكر، وقد تعرفت على (خاتم) الأنثى بثياب ذكر.

يؤرق (خاتم) عدم انتمائها إلى جنس محدد، ولا تفهم لماذا لا يتخذ جسدها شكلا ما، ولماذا لا يرغب فيها الآخر، وهي تحلم بأن تكون كأي أنثى تتزوج وتحمل لكن ذلك الجسد لا يتجاوب.

« أشعر بجسدي موصد، لكأنه غير مخلوق ليفتح ويحمل، كمن يحتاج على وسيط للحمل عنه، أتظنين لهذا ألجأ للعود ؟ أيصلح وسيطا للحمل عني ؟ عندي شوق لحمل، وشوق لصب، أتعرفين كيف هو هذا الألم الماسك بجسدي ؟ شوقي خطيئة»(١٢٣)

وتتساءل خاتم أيضا « لماذا لا يطاوع جسدي فيستسلم لهذه الرغبة الحارقة لاحتواء جنين بجسدي،ولا يستسلم للرغبة في الانصباب لجسد؟ لم يتجنب جسدي الانسياق لحالة؟»(١٢٤) وتزداد الأسئلة عمقا وحيرة فتتوجه (خاتم) إلى إمام المسجد وتسأله:

« أينه هذا الذي يتصدر الجلسات من انكشاف هوية، من قفل هوية، من انغلاق باب، تريد أن تعرف ما أنا ؟ قل لي : ما أنت ؟ لو ألصقت كامل أطرافك هكذا، أتستطيع أن تحبسني في جنس؟»(١٢٥)

وتصبح الأسئلة أكثر إيغالا وفلسفية :

« حين يكون جسدك من حجر لا يعود يحفل بالأقفال والقوالب، قل لي كيف تختار صوتك كل صلاة ؟ أي نبرة هي للريح : أنبرة ذكر أم أنثى؟ هي أيضا لا تحفل ما تكون ؟ انا أيضا لا أريد ان أحفل، لكن هناك مفترق طرق يتقدم صوبي، أنت جعلتني الآن أراه قادما، يريد أن يشق جسدي، أويحملني على جناحين أنا لا أريد أن أطير»(١٢٦)

تعي (خاتم) أنها لا تمتلك حرية الاختيار بين جسدين، وهي فوق ذلك محكومة بسلطة لا تقل تحكما عن غربة الجسد ولإقصائه عن الانتماء، هي سلطة الأب/ الرجل الذي لا يعلم بتجليها في العزف على العود في (الدحديرة) عالم (الشيخة تحفة) وبناتها.

العالم الذي تمارس فيه حرية ما كانت تمتلكها لولا إتقانها للعزف، حيث تذهب متخفية في ثوب صبي، تدرك (خاتم) إلى أي مدى هي على شفا جرف لا تعرف له قرارا:

«كلمة طائشة..كلمة تبلغ أبي كفيلة بإطلاق المفارق صوبي لتمزقني. كفيلة بقفل الأبواب وتركي خارج العود، خارج الحميم، خارج جسدي هذا الكلي، كلمة واحدة كفيلة بشطري نصفين... أهذا ما أسعى إليه ويرعبني هذه الكلمة السكين؟ في الثامنة عشرة، في العشرين، في الثلاثين، في غمضة عين سيتحتم على أبي الاختيار لي بين جسدين»(١٢٧)

ما يقض أفكار (خاتم) أنها ليست على يقين من هو صاحب القرار في النهاية،ويعلن مصير جسدها «أتظن لي في هذا الجسد خيار ؟ أم كل الخيار للشيخ نصيب ؟ هو ولي هذا الجسد أم أنت الولي ؟ من سيقرر إرسائي لذكر أولأنثى ؟ ومتى؟ ولماذا توقظ هذا السؤال ليؤرقني الآن»(١٢٨)

تيئس (خاتم) من قدرتها على التوصل إلى إجابة تشفي غليلها، وتذهب بحرارة الأسئلة التي شرعت تشعل حريقا في صدرها، فألقت بحمل الأسئلة والإجابة، الأسئلة الأخيرة، الأسئلة الكلية، التي تريد إجابة واحدة محددة :

« لماذا يأخذ هذا الجسد يرتعد بخوف، لم اشعر به وفجأة يلهث كمن على هاوية لتعجيل الاختيار ؟ لم يريد السقوط للأقفال ؟

فما عسى الأئمة مثلك يفتون في جسدي ؟ ما حكم هذا الباب ؟ يا محراب بوسعك لمي لمدفونك الصالح فلا أرجع لذلك السؤال الواقف في الخارج ينتظر»(١٢٩)

إنها ليست أسئلة (خاتم) وحدها التي لم تستطع،ولم تمتلك القدرة على الاختيار بين جسدين، كل منهما ينتمي إلى وسط وثقافة خاصة، ضمن الوسط والثقافة الأكبر، وسطين عاشت فيهما (خاتم) كليهما بشخصية واحدة أومختلفة، وروح واحدة أومنشطرة،وجسد واحد يحمل سمات الوسطين، لكنها لم تظفر بعالمها الخاص، بجسدها الذي يحدد الانتماء الأخير، فبحثت عن انتماء لا يحتاج إلى ذكورة أوأنوثة هو عالم الموسيقى.

ليست أسئلة (خاتم) وحدها هذه الحال من البحث عن الهوية والانتماء المفقود، الذي قد يتعلق بالجسد أوبجوهر الإنسان أوالثقافة، إنها حالة المرأة المحاصرة أينما حلت، فلا اتفاق على أنوثتها، فإذا كانت المرأة كاملة الأنوثة فهي إنسان لا يفكر ولا يملك حرية الاختيار والعمل، فتحكم عليها السلطة الاجتماعية بالوصاية، وإذا كانت المرأة تتميز بصفات القوة والعقل فهي أنثى ناقصة، وهي صفة ترفضها الثقافة الذكورية وتعتبرها عيبا يحط من قدر المرأة بالإضافة إلى اعتبارها مخلوقا ناقصا أصلا.

و« مثلما يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته، فليس كل ما في الجسد مطلوبا أوشرطا للأنوثة، بل إن بعضه مضاد للأنوثة،مثل العقل واللسان والعضلية الجسدية الرامزة للقوة، وهذه كلها - إن وجدت - فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى ن وتجري دائما إزالتها أوتغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها»(١٣٠)

وتبقى المرأة في واقعها مثل (خاتم) إذا هي أرادت الاختيار، والانتماء إلى عالم يرضيها، ويؤكد هويتها التي تتأرجح بين عالمين، إلى أن يختار لها الرجل/ السلطة ما تراه مناسبا، ما توحي به هذه الرواية في دلالتها أن المرأة/ الكاتبة التي تمتلك أداة القلم/ المذكر، تقوم بتشكيل عالم يحقق ذاتها، ويثبت هويتها، وهي تستخدم كلمات/ مؤنثة لترسخ وجودها، وتؤسس لها تاريخا لغويا يعادل تاريخ الرجل،لهذا تقع المرأة/ الكاتبة في صراع دائم بين الذكورة والأنوثة.

إن هذه النصوص الروائية وهي تعتمد على خيال القارئ، كما تقوم على خيال الكاتب، وهي تطرح موضوعاتها التي تتناسب مع الشكل والتقنيات المستخدمة/ تترك مجالا واسعا لتعدد القراءات، وتأويل الإشارات، وتوظف من أجل تحقيق ذلك رموزا وإحالات يفهمها القارئ من خلال ثقافته فيقدم تفسيره الخاص.

إن هذه النصوص التي لا تنحصر دلالتها في الواقعي والمباشر، هي نصوص مفتوحة الاحتمالات على دلالات إيحائية، البحث عنها هو دور القاريء الذي لا يقتصر على القراءة فقط وإنما هو:

«قارئ طليق ونشط هو ناقد، وشاهد وضمير، ومن أجل ما لمثل هذا القارئ من دور في تغيير واقعنا الاجتماعي ن وتطوير ثقافتنا المعرفية، وصياغة قيمنا الجمالية المعنية بكرامة الإنسان والارتقاء بحياته»(١٣١)

لقد استطاعت هذه النصوص أن تدرك أهمية القارئ، ليس القارئ السلبي الذي يستمتع بقراءة النص وحسب، بل ذلك الذي يشارك في صناعة وصياغة أحداثه، وتجسيد شخصياته، وعبرت عن رفضها - أي النصوص - في أن تكون نتاجات راكدة، تعبيرا عن معرفة الكاتب المحدودة، ووعت أن القارئ المثقف ينأى عن ما هو أحادي وفج وساذج(١٣٢).

لقد دخلت روايات النسق الحداثي وخاصة روايات فوزية رشيد، ورجاء عالم في علاقة وطيدة معقدة مع القارئ، مثل تلك العلاقات التي ربطت بين شخصيات الروايات، وبين عناصرها التي تداخلت وما يزال هذا التداخل مشتبكا، العناصر التي تم الاحتفاء بها، فاحتفت بالنص،مثل عناصر اللغة، والزمان، والفضاء الروائي.

ورغم هذه العلاقة، حافظت النصوص الروائية على استقلالها كأعمال فنية لها عالمها الخاص الذي يوهم القارئ بحقيقيتها، وهي توفر في ذات الوقت إمكانية دخول القارئ في علاقة مع عالم الرواية النابض بالحياة:

« لتحاور معنى الحياة فيه، وهي تؤسس في الآن نفسه، لمتعة قراءته، وتساهم في صياغة قيمه الجمالية، وهي بهذا كله تدخل العمل الأدبي في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة»(١٣٣)

خاتمـــة

لقد شكلت المرأة وعلاقتها بالرجل والواقع الاجتماعي الموضوعة الأساسية في الخطاب الروائي النسائي في الخليج، وقد تبين من خلال الدراسة أن :

١- خطاب روايات النسق التقليدي عبر عن رؤيته للإنسان الخليجي رجلا كان أم امرأة تحت ظل السلطات الاجتماعية والدينية،وهي رؤية مباشرة وواقعية، تنقل عن الواقع وتعبر عنه، ولا تتدخل روايات النسق فنيا لإضفاء الأبعاد الروائية على الأعمال.

٢- تشكل حكايات الحب الفاشلة بسبب التمييز الطبقي موضوعا أساسيا لروايات النسق التقليدي، وقد تم معالجتها بأسلوب واقعي، يعلن في النهاية استسلام الطرفين للسلطة الاجتماعية وممثليها.

٣- أظهر الخطاب الروائي في روايات النسق الحداثي الإنسان الخليجي أكثر وعيا وإدراكا لواقعه، وأقدر على مقومة سلطاته في ظل هذا الوعي المتقدم.

٤- لقد تشابهت بعض الرؤى الحداثية مع التقليدية من حيث الاستسلام للواقع، والإقرار بفشل المحاولة لتجاوز ثقافته المهيمنة.

٥- عالج الخطاب الحداثي مشكلات الإنسان في علاقته بواقعه، وبالآخر، بأسلوب يعبر عن الواقع ولا ينقل عنه، أسلوب يترك للخيال مساحة تميز العمل الفني عما سواه، وتسمح للقاريء بممارسة دور يشارك فيه في صياغة النص، وتكوين آراء ورؤى مختلفة تتعدد باختلاف القراء وثقافاتهم.

٦- تبحث بعض نصوص النسق الحداثي في أسئلة الإنسان التي لا أجوبة لها، هي أسئلة الحياة والوجود، وتعبر عن فكر الإنسان وشكه ويقينه، أسئلة تظل دائما بلا إجابة، وهي اللغز الذي يكسب العمل الفني ديمومته ونجاحه.

الهوامش

١- تودوروف : الشعرية ص ٣٥

٢- المصدر السابق ص ٥١

٣- الغذامي - المرأة واللغة ص ١٥٨

٤- يقطين ؛ سعيد : تحليل الخطاب الروائي ص٣٨٢

٥- هـال : إدوارد : البروكسيميا أوعلم المكان – العرب والفكر العالمي ع٢– ص٦٨

٦- من هذه الروايات : أحلام البحر القديمة – شعاع خليفة، وسمية تخرج من البحر – ليلى العثمان، والطوف حيث الجمر بدرية الشحي

٧- ومنها روايات النواخذة والشمس مذبوحة، ومزون وردة الصحراء – فوزية شويش.

٨- برنارفاليت– الفن الروائي ص٦٣

٩- انظر بدرية الشحي: الطواف حيث الجمر

١٠- نفسه ص ١٤ — ١١- نفسه ص ١٤

١٢- نفسه ص ١١٧ — ١٣- نفسه ص ١٠١

١٤- نفسه ص ١٣٥ — ١٥- نفسه ص ٢١٤

١٦- المصدر السابق ص ١٨٤

١٧- الشحي ؛ بدرية : الطواف حيث الجمر ص ٣٠

١٨- نفسه ص ٢٧٥ — ١٩- نفسه ص ١٤٣

٢٠- نفسه ص ٦٧ — ٢١- نفسه ص ٢٨

٢٢- نفسه ص١٠١ — ٢٣- نفسه ص ٢٨

٢٤- نفسه ص ٢٨ — ٢٥- نفسه ص ٢٨

٢٦- نفسه ص ١٠١ — ٢٧- نفسه ص ٢٣٩

٢٨- نفسه ص ٨٧ — ٢٩- نفسه ص ٢٧٩

٣٠- نفسه ص٢٣٩ ، لمزيد من التوضيح حول هذه المسألة انظر مقال غالية آل سـعـيـد: قـراءة في روايـة الـطـواف حـيث الجـمـر ص٢٣٧– مجلـة نـزوى العدد٢٤ أكتوبر ٢٠٠٠

٣١- الغذامي : ثقافة الوهم ص ١٧٤

٣٢- فاليت : الفن الروائي ص ١٢١

٣٣- شويش ؛ فوزية : النواخذة ص ١٦٤

٣٤- نفسه ص ١٦٤ — ٣٥- نفسه ص ١٦٧

٣٦- نفسه ص ٢٥١ — ٣٧- فاليت : الفن الروائي ص ١٢١

٣٨- نفسه ص ١٢٦

٣٩- كونراد : هدف الفن الروائي - مرجع سابق ص١٦٠

٤٠- بوتور : ميبشل : الرواية كبحث - مرجع سابق ص ٤٣

٤١- انظر رواية وسمية تخرج من البحر لليلى العثمان

٤٢- انظر رواية النواخذة لفوزية شويش

٤٣- انظر رواية الشمس مذبوحة والليل محبوس لفوزية شويش

٤٤- انظر رواية النواخذة

٤٥- الغذامي : المرأة واللغة ص ١٩٦

٤٦- الموسوي: ثارات شهرزاد ص ٤٧

٤٧- العيد : يمنى : تقنيات السرد الروائي ص ١٦٤

٤٨- فاليت : الفن الروائي ص ٣٤

٤٩- إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص ٨٦

٥٠- شولز ؛ روبرت : بين السيمياء والتأويل ص ٦٢

٥١- المصدر السابق ص ٦٢

٥٢- رشيد: القلق لسري، ورجاء عالم :خاتم - انظر فوزية ٥٢

٥٣- انظر روايات فوزية شويش: مزون وردة الصحراء، والنواخذة، والشمس مذبوحة والليل محبوس، ورواية ليلى الجهني : الفردوس اليباب

٥٤- بوتور : الرواية كبحث - مرجع سابق ص ٤٦

٥٥- وهي روايات : الشمس مذبوحة والليل محبوس، والنواخذة، ومزون وردة الصحراء

٥٦- شويش : فوزية: مزون وردة الصحراء ص ٧٢

٥٧- نفسه ص ٨٣ — ٥٨- نفسه ص ٨٣

٥٩- نفسه ص ٨٨ — ٦٠- نفسه ص ٨٨

٦١- نفسه ص ٨٨ — ٦٢- نفسه ص ٨٨

٦٣- نفسه ص ٨٨ — ٦٤- نفسه ص ٨٩

٦٥- نفسه ص ٨٩ — ٦٦- نفسه ص ٩٢

٦٧- نفسه ص ٩٣ — ٦٨- الغذامي: المرأة واللغة ص ٩٨

٦٩- مثل روايات : الشمس مذبوحة والليل محبوس التي اكتشفت فيها (وضحة) علاقة جديدة بجسدها بعد طلاقها من زوجها المتعدد الزوجات، وقد تزوجته وهي في الثالثة عشر، وكانت تحيض في كل مرة يقترب منها زوجها.بدأت تكتشف أهمية الجسد وجماله ورغباته عندما عادت علاقتها بعبدالله ابن مربيتها. كذلك في (النواخذة) يصبح (الجسد أغلى من الروح) بالنسبة لنايفة التي لم تفرط بجسدها لمن لا تحب. وتقوم الإشكالية في الفردوس اليباب على الصراع بين الثقافة المجتمعية وبين الجسد كقيمة وذلك عبر علاقة الحب العابرة مع عامر الذي تخلى عن (صبا) عندما علم بحملها منه.

٧٠- شويش ؛ فوزية : مزون وردة الصحراء ص ١٦٠

٧١- نفسه ص ١٧٣ — ٧٢- نفسه ص ١٨٢

٧٣- نفسه ص ١٨٥ — ٧٤- نفسه ص ١٨١

٧٥- نفسه ص ٢٦٠ — ٧٦- نفسه ص ٢٦٢

٧٧- نفسه ص ٢٦٢ — ٧٨- نفسه ص ٢٦٢

٧٩- نفسه ص ٢٦٢ — ٨٠- نفسه ص ٢٦٣

٨١- نفسه ص ٢٦٣ — ٨٢- نفسه ص ٢٦٤

٨٣- نفسه ص ٢٦٥ — ٨٤- نفسه ص ٢٧٣

٨٥- نفسه ص ٢٧٤ — ٨٦- نفسه ص ٢٨٣

٨٧- نفسه ص ٢٨٣ — ٨٨- نفسه ص٣٠٤

٨٩- نفسه ص ٩٣

٩٠- مـثـل روايـة أشـجـار البراري الـبـعـيـدة : دلال خـليـفـة ك حيث تحب (نورة) (دونالد) أثناء دراستها في بريطانيا، وتعود إلى بلادها ولديها قناعة تامة بأنها تتحقق ككيان في هذه العلاقة التي لم تستطع أن تصل إليها في علاقتها بزوجها في قطر، كذلك (زهرة) في (الطواف حيث الجمر) حيث تتحقق سيطرة ونفوذا في مجتمع آخر/ زنجبار. أيضا تتحقق (صبا) في (الفردوس اليباب) بدراستها الأدب الإنجليزي، وتتحقق (شهرزاد) في (لقلق السري) بالترحال في مجتمعات مختلفة، وكذلك بظهور رجل لا ينتمي إلى عالمها أوواقعها

٩١- الغذامي المرأة واللغة ص ٥٥.

٩٢- رشيد ؛ فوزية : القلق السري ص ١٧٣

٩٣- رشيد؛ فوزية : القلق السري ص ٢٧٠

٩٤- نفسه ص ٥٨ — ٩٥- نفسه ص ٢٧

٩٦- بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ص ٩٢

٩٧- انظر الغذامي : المرأة واللغة

٩٨- رشيد ؛ فوزية : القلق السري ص ٣٠٦

٩٩- مردوخ ؛ أيريس : في مواجهة الجدب : مشهد جدلي - مرجع سابق ص ٦٣

١٠٠- بوتور : الرواية كبحث - مرجع سابق ص ٤٥

١٠١- المرجع السابق ص ٤٦

١٠٢- ستيفك : فيليب :مقال في الرواية الجديدة - المرجع السابق ص ١٦٣

١٠٣- العيد ؛ يمنى : فن الرواية العربية ص ١٩

١٠٤- انظر جوزيف كونراد : هدف الفن الروائي - مرجع سابق ص ١٦٠

١٠٥- رشيد ؛ فوزية : القلق السري ص ٧٩

١٠٦- نفسه ص ٩٢ — ١٠٧- نفسه ص ٩٢

١٠٨- نفسه ص ٤١ — ١٠٩- نفسه ص ١١٧

١١٠- نفسه ص ١١٧ — ١١١- نفسه ص ٣٠

١١٢- نفسه ص ٣٠ — ١١٣- نفسه ص ٢٨

١١٤- نفسه ص ٢٦٠ — ١١٥- نفسه ص ٢٦٨

١١٦- نفسه ص ٢٩١ — ١١٧- نفسه ص ٢٧٠

١١٨- نفسه ص ٢٧٠

١١٩- انظر عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ص ١٨٣

١٢٠- القاريء في الحكاية ص١٣٧

١٢١- نفسه ص١٣٧

١٢٢- انظر روبرت شولز : السيمياء والتأويل ص ٦٨

١٢٣- عالم ؛ رجاء : خاتم ص ٢٠٠

١٢٤- نفسه ص ٢٠٠ — ١٢٥- نفسه ص ٢٣٣

١٢٦- نفسه ص ٢٣٤ — ١٢٧- عالم ؛ رجاء : خاتم ص ٢٣٤

١٢٨- نفسه ص ٢٣٤ — ١٢٩- نفسه ص ٢٣٤

١٣٠- الغذامي : ثقافة الوهم ص ٥١

١٣١- العيد ؛ يمنى : فن الرواية العربية ص ١٩

١٣٢- الموسوي : ثارات شهرزاد ص ٢٢

١٣٣- العيد ؛ يمنى : المرجع السابق ص ٤٥.

الإعلام الدولي بين
النظام العالمي الجديد والاستعمار الإليكتروني[1]

توماس ما كفيل

ترجمة: عبد الله الكندي★

* ظل التفكير في الإعلام الدولي لفترة طويلة من الزمن، وفي العالم الثالث تحديداً، منحصراً في مجموعة من الأفكار والرؤى النظرية التي تكرس تفوق «الآخر» تقنياً ومهنياً وبالتالي كان موضوع الإعلام الدولي يطرح مرتبطاً بقضايا التدفق الحر غير المتوازن للمعلومات والأخبار من الشمال إلى الجنوب، وقضايا التبعية الإعلامية والثقافية بعد التبعية السياسية والاقتصادية، وبناء الصور النمطية، السلبية عادة، عن ذلك الجنوب الأقل نمواً وتطوراً وحراكاً. وليس أدل على ذلك من جهود منظمة دولية عريقة مثل اليونسكو التي أسست اتجاهاً بحثياً وعملياً يعنى بمناظرة «توازن تدفق المعلومات» منذ بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين، بل أن خلافات المنظمة مع المؤسسات الرسمية في الغرب وتحديداً حكومتي الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، كانت بسبب إصرار البعض في المنظمة المضي قدماً في تحقيق ذلك التوازن. لكن، وبمرور الوقت، تخلى المناضلون لتحقيق توازن تدفق المعلومات عن نضالهم، لتحقيق أو بناء إعلام «وطني» أو «تنموي» أو «قومي» أكثر فائدة أو فعالية من مزاحمة المتقدمين مهنياً وتقنياً. من الناحية النظرية، سيطر صراع الأيديولوجيات على ممارسات الإعلام الدولي، وبالتالي لم يكن مستغرباً أن وسائل الإعلام العابرة للحدود برسائلها ومضامينها تمثل حجر الزاوية في الحرب الباردة. وضمن هذا التوظيف والاستغلال لوسائل الإعلام، تسابقت وسائل الإعلام الغربية لتقديم أدوارها في تلك الحرب، من بناء الصور النمطية عن الروس والصينيين والألمان الشرقيين والكوبيين ومن بعدهم العرب والمسلمين. وبالتالي أصبح الجميع متحفزاً للشكوى من صورته النمطية «السلبية» التي ترسخها وسائل الإعلام الغربية. أما اليوم، فيتحدث بعض المتخصصين عن النظام العالمي الجديد والاستعمار الإليكتروني كأطر نظرية جديدة للإعلام الدولي. وكذلك أضيفت مظاهر ووسائل جديدة للإعلام الدولي، فبعد أن لعبت الوسائل التقليدية كل الأدوار، جاءت قنوات الموسيقى ووكالات الإعلان وشركات الإنتاج الإعلامي العملاقة لتمثل مظاهر جديدة في خارطة الإعلام الدولي. يطرح توماس ماكفيل Thomas L. Mcphail في كتابة الإعلام الدولي: النظريات، الاتجاهات، والمالكون: Global Communication: Theories, Stakeholders, and Trends. أهم التطورات النظرية والتطبيقية في مجال الإعلام الدولي، ونظراً لأهمية الأطر النظرية المساعدة في فهم التطورات الإعلامية الراهنة سوف أقدم في الجزء التالي ترجمة للجزء

★ أكاديمي من سلطنة عُمان

الأساسي من الفصل الأول من كتاب ماكفيل والذي يسلط الضوء على نظريتي النظام العالمي الجديد والاستعمار الإليكتروني. أما الكتاب بشكل عام، وحسب إشارة مؤلفه، على الإطار الدولي لعدد من العناصر والأجزاء الرئيسية التي تكوّن عادة الإعلام الدولي. ذلك أننا نعيش مرحلة أوضاع ثقافية جديدة تتسم أو توصف في الغالب بأنها تتبنى وتستوعب بسرعة كبيرة منتجات الثقافة الخارجية بشكل غير مسبوق، وبالتالي يبحث هذا الكتاب في بعض التفاصيل الخاصة بماهية تلك المنتجات الثقافية ومصادرها، إلى جانب بحث آثار تلك المنتجات على ثقافات وأفكار خارجية غير تلك التي نشأت فيها أصلاً.

يقول المدير الروسي لقناة أم تي في MTV، بوريس زوسيموف Boris Zosimov، معبراً عن المناخ الإعلامي في أعقاب الحرب الباردة «كما هو الحال عند Beavis and Butthead»، فقد تقبلهما الجمهور الروسي، بل وأحبهما كشخصيات فكاهية، وكذلك «الوسائل الجديدة سوف ستنجح هنا أيضاً، ذلك أن الروس يملكون روح الدعابة، والتي بدونها لم يكونوا ليتحملوا سبعين عاماً من الاشتراكية.»(٢)

يبدو أن طبيعة الإعلام الدولي وظروف عمله تغيرت بشكل سريع في السنوات الأخيرة، فبعد أن سيطرت عليه أحداث وظروف الحرب العالمية الثانية جاءت الحرب الباردة لتواصل فرض ظروفها هي الأخرى على الإعلام الدولي. حيث كانت أغلب الاهتمامات منصبة على أشكال سيطرة الحكومات على وسائل الإعلام وأثر الحكومات وغيرها من القوى الضاغطة على حرية التعبير، أو حرية التدفق الحر للمعلومات أو المعلومات العابرة للحدود الدولية. في الإطار العملي، كانت أغلب اهتمامات وسائل الإعلام على مستوى تغطية الأحداث الدولية تقدم مادتها في صورة التقابل بين الغرب والشرق، وبالتالي الشيوعية مقابل ضدي للرأسمالية. (على الرغم أن الشرق ليس كله اشتراكياً فهناك الإسلام وأفكار وأيديولوجيات أخرى). في تسعينيات القرن العشرين مع انهيار الاتحاد السوفييتي السابق وبالتالي انهيار الشيوعية كقوة أساسية، تغيرت العوامل التي تمثل دعامة أساسية للإعلام الدولي وبشكل دراماتيكي. وتبعاً لذلك لم تعد الأزمات في كوبا، أو تشيلي، أو هاييتي، أو ألمانيا الشرقية مشكلة تخلق مواجهة بين القوتين العظمتين. زيادةً على ذلك أدى ذلك الانهيار إلى القضاء على عدو حرية الصحافة والتدفق الحر للمعلومات. ومن وجهة نظر الكثير من المحررين والمنتجين للمادة الإعلامية أدى ذلك الانهيار إلى التقليل من أهمية تغطية الأخبار الخارجية أو الدولية.

اليوم تقف الولايات المتحدة كقوة عظمى وحيدة في العالم. وفي الوقت الذي تتنافس فيه قوة وكينونات اقتصادية مثل الاتحاد الأوروبي وبعض دول آسيا في السوق العالمي، لا توجد قوة عسكرية تمثل تهديداً خارجياً للولايات المتحدة. ومما يدعو إلى التندر هنا، أن الحصيلة الثانوية لتجنب المواجهة العسكرية وزيادة الاهتمام بقضايا الاقتصاد العالمي أدت إلى انخفاض حجم الاهتمام بالقصص الإخبارية الخارجية في شبكات التليفزيون الأمريكية الرئيسية وغيرها من الأنظمة الإعلامية. وتبنت الصحف السياسة ذاتها، فمجلة مثل التايم وصحيفة نيويورك تايمز استبدلت مكاتبها الخارجية باهتمامات وأولويات محلية داخلية. ويتضح انخفاض الاهتمام بالقصص الإخبارية الخارجية في العقد الحالي مقارنة بالعقود المنصرمة كذلك في نشرات الأخبار التليفزيونية المسائية في الشبكات الأمريكية الأساسية. حيث يقدر البعض أن القصص الإخبارية الدولية في تلك النشرات لا تتعدى ٢٠٪ مقارنةً بأكثر من ٥٠٪ في فترة الحرب الباردة(٣).

يشير مصطلح الإعلام الدولي إلى التحليل الثقافي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والتقني للنماذج الاتصالية وآثارها بين الدول. ذلك أن الإعلام الدولي يركز بشكل أكبر على الجوانب العالمية لوسائل الإعلام والأنظمة الاتصالية والتكنولوجية أكثر من التركيز على القضايا المحلية أو حتى الوطنية. لكن ومنذ تسعينيات القرن العشرين انخفض مستوى حضور القضايا العالمية في الإعلام بشكل كبير وذلك بسبب حدثين أساسيين. الحدث الأول كان نهاية الحرب الباردة والتغيرات التي جاءت بعد تلك النهاية، أما الحدث الثاني فكان زيادة التبادل الاقتصادي بين الدول على المستوى العالمي من أجل تثنيت فكرة الاقتصاد العالمي. وعلاقة التبادل بين الدول لم تكن اقتصادية فقط بل كان لها بعد ثقافي أيضاً. هذا البعد الثقافي، له أيضاً سؤالان أساسيان:

١) ما هي نسبة المضمون الأجنبي المتضمن في عملية التبادل الدولي الثقافي قياساً إلى مستوى الثقافة المحلية، ومستويات استيعابها واستهلاكها؟

٢) كيف يتم نقل وتوزيع ذلك المضمون الثقافي الأجنبي (من خلال الكتب، أو السينما، أو الموسيقى، أو التليفزيون، أو الإعلانات، أو الإنترنت)؟.

من الناحية التاريخية، تنسب العديد من سياسات الإعلام الدولي وممارساته وأنشطته إلى حكومة الولايات المتحدة بل يقال أنها -الحكومة الأمريكية- عازف الأوركسترا الأساسي في هذا المجال. ففي خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين لعبت مؤسسات أمريكية أساسية مثل وزارة الخارجية، ووكالة الاستخبارات المركزية، ومجلس الأمن القومي، ووزارة الدفاع أدواراً مركزية من خلال بعض المنظمات الدولية تتناسب وأهداف الحرب الباردة. هذا السلوك الأمريكي كان واضحاً من خلال بعض المؤتمرات الدولية لكنه أصبح أكثر وضوحاً من خلال موقف الولايات المتحدة من النظام المعلوماتي والإعلامي الجديد. هذا الموقف الأمريكي العدائي أصبح واضحاً عندما انسحبت الولايات المتحدة من المنظمة الأممية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) في ثمانينيات القرن العشرين، ولا تزال خارج هذه المنظمة إلى اليوم.

عندما تفتت اتحاد الجمهوريات السوفييتية في تسعينيات القرن العشرين، تخلت السياسة الأمريكية الخارجية عن الكثير من نقاط الخلاف -السرية منها والمعلنة- مع الاتحاد السوفييتي السابق. فالعلاقات القديمة بين الطرفين -أثناء الحرب الباردة- كانت تعنى بالشيوعية والتهديد النووي وأهداف الأمن القومي وطرق حمايته وكلها قضايا لم تعد بتلك الأهمية بعد نهاية الحرب الباردة وفقدت بريقها في عصر الانفتاح والتعاون بين الجانبين. وتبدلت القضايا تبعاً لذلك، فأصبحت قضية التبادل التجاري تحتل أهمية المبادرات والصراعات الإعلامية بين الطرفين، كما أصبح على الصحفيين السوفيتيين المتشددين إما التقاعد وترك المهنة أو إدعاء الولاء لتقاليد وممارسات الصحافة الحرة.

في الفترة الراهنة يمكن القول أن الإعلام الدولي في حالة تغير مستمر، فالفراغ الذي خلفه سقوط الاتحاد السوفييتي تمت تعبئته بمناخ الحتمية الاقتصادية والمدعومة أصلاً بحقيقة الاقتصاد العالمي. تلك الحتمية الاقتصادية والتي تضمنت الاندماجات الاقتصادية والتسارع باتجاه الأسواق الخارجية حولت النقاشات ومراكز القوة من واشنطن إلى وول ستريت ومن العوامل التي يمكن أن تؤثر على وزارة الدفاع الأمريكية إلى تلك التي يمكن أن تؤثر على أسواق المال.

النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام

قدمت الأمثلة السابقة شواهد لتغيّر مناخات الإعلام الدولي في تشيلي والصين، كما برهنت على بعض القضايا الأساسية في الإعلام الدولي. في الماضي كانت مثل هذه القضايا تنتمي إلى مناظرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام الذي يتضمن(١) عملية تقييم تبحث عن تدفق عادل ومنصف للمعلومات ولمضامينها أيضاً،(٢) الحق في النزعة الاستقلالية لسياسات اتصال وطنية،(٣) على المستوى الدولي تدفق معلوماتي في اتجاهين يعكسان أوضاع وأنشطة الدول الأقل تطوراً وتنميةً.(٤) وعلى الرغم أن بعض الجهات في العالم تدافع عن مثل هذه التوجهات، إلا أن جهات عديدة في العالم أيضاً تعتقد أن قضية النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام لم تعد قضية عالمية، بل حتى اليونسكو تخلت عنها أو على أقل تقدير قللت من اهتمامها بها. لكن يظل من الضروري فهم مثل هذه المقدمات المنطقية لظهور قضية النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام والقضايا التي قسمت دول العالم لتحقيق فهم كامل للإعلام الدولي.

كان الهدف الأساسي للنظام العالمي الجديد إعادة بناء نظام إعلامي بأولويات جديدة تساعد الدول النامية على تحقيق أثر أكبر على أنظمتها الإعلامية، والمعلوماتية، والاقتصادية، والثقافية، والسياسية. حيث تنظر الدول النامية إلى النظام الإعلامي العالمي الراهن على أنه من مخلفات المرحلة الاستعمارية ولا يهتم إلا بالقيم التجارية وقيم السوق فقط. في المقابل رفضت الحكومات الغربية ومؤسسات الأخبار بقوة مثل هذه الخطط بدعوى أنها تساعد على زيادة التدخلات في شؤون الصحافة وبالتالي تخفيض أسهم السوق وحصص الفائدة.

وفي بحثها عن تدفق متوازن للمعلومات، تبنت الدول النامية بعض الإجراءات والممارسات التي تتعارض وتتقاطع بشدة مع التقاليد والممارسات الصحفية الغربية. حيث نادت تلك الدول بمزيد من السيطرة الحكومية على وسائل الإعلام، وتقليص دخول الصحفيين إلى مناطق الأحداث والحصول

على المعلومات، والمواثيق الأخلاقية، وتراخيص الصحفيين، وضرائب أطياف البث الإذاعي، وكلها أفكار يرفضها الصحفيون الغربيون وملاكو وسائل الإعلام وصناع القرار. وحتى الدعوة إلى «توازن التدفق» للمعلومات والتي أجازتها اليونسكو في سبعينيات القرن العشرين تنتقد بأنها تدخل في مكيانزمات التدفق الحر والسوق الحر أيضاً. حيث تظل فكرة التدفق الحر للمعلومات الفكرة المتسقة مع حرية الصحافة بل أنها الفكرة التي تساعد في تحقيق تلك الحرية.

إن خلاف الصحافة الغربية مع فكرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام ليس خلافاً نظرياً وحسب، ذلك أن تلك الفكرة تضفي شرعية على تدخل الحكومات في بث وتلقي المعلومات وبالتالي فإن عدداً من الدول لا يزال مستمراً في دعم وتطبيق سياسات هذا النظام. في أفريقيا، على سبيل المثال، وفي ليبيريا أصدرت وزارة الإعلام أمراً يمنع دخول الصحف إلى الإنترنت، ويحتاج الصحفيون إلى ترخيص حكومي للمعلومات التي يمكنهم الحصول عليها، ولأن الوزارة لم تمنح أي ترخيص لاستخدام الإنترنت تظل هذه الخدمة ممنوعة. ويشرح وزير الإعلام في الحكومة الليبيرية جو مولبه هذه الممارسات قائلاً:

في تناقض واضح وصارخ مع أخلاقيات الصحافة والبث الإذاعي التي تؤكد على أهمية صحة المعلومات ودقتها، تقوم بعض المحطات الإذاعية والصحف بنقل أخبار ومعلومات غير دقيقة ومقالات وأعمدة صحفية تأخذ مادتها من بعض الإشاعات في ليبيريا. بالإضافة إلى ذلك، وبشكل مناف للالتزامات والتعهدات المتفق عليها لم تعد محطات الإذاعة والتليفزيون تلتزم بتقديم خططها البرامجية لكل ثلاثة أشهر للجهات الرسمية.(٥)

ودول أفريقيا ليست الوحيدة في محاولاتها لتقنين الاتصال الإليكتروني أو التدخل في مادة الشبكة العالمية للمعلومات. في الشرق الأوسط.

ويهاجم العديد من النقاد من الدول الأقل نمواً، الصحافة الغربية وكأنها تعمل ضمن نظام محدد ومنطقي. حيث فشل أولئك النقاد في إدراك التعقيد والتشابك الذي يحكم عمليات اتخاذ القرارات في الصحف وشبكات الإذاعة والتليفزيون الغربية. ويشرح مورت روزنبلم Mort Rosenblum، هذه الفكرة قائلاً:

يلعب المراسلون دوراً مهماً في اختيار الحدث الذي يجب تغطيته ونقله للجمهور. لكن قرار الاختيار في النهاية يترك للمحررين الذين، هم بمثابة حراس البوابة. وعلى الرغم من اختلاف الأساليب والطرق التي تتبناها وسائل الإعلام والمراسلون فيها، إلا أن مبادئ الاختيار في النهاية واحدة. حيث تعرض الصيغة الأولى التي يكتبها المراسل عن الحدث على حارس البوابة الأول، وإذا ظهرت أي مشكلة في تلك الصيغة يتم عرضها على حارس آخر، وهكذا. ومع استمرار هذه العملية قد تختفي الصيغة الأولى التي كتبها المراسل عن الحدث، وتظهر المادة النهائية التي اشترك في وضعها وصياغتها العديد من حراس البوابة. وما يقوم به هؤلاء الحراس-المحررون- هو اختيار المعلومات التي يجب أن تصل إلى الجمهور أو تحجب عنه.(٦)

وهذه نقطة مهمة، فما يعرفه الأفراد في المجتمعات الغربية عن الدول والمجتمعات الأقل نمواً ضئيل للغاية بسبب ممارسات العديد من حراس البوابة. لكن هذا التناقص في المعلومات عن الدول الأقل نمواً يبدو متناقضاً وغريباً من الناحيتين النظرية والعملية حيث تتوفر الكثير من المعلومات اليوم عن كل أنحاء العالم. ذلك أن وسائل الاتصال الجديدة مثل الإنترنت والقنوات الفضائية وأجهزة الفاكس والكمبيوترات المحمولة وغيرها من الوسائل الحديثة قضت على بطء ومحدودية الوسائل التقليدية.

لكن ومن الناحية العملية تبدو القصة مختلفة نوعاً ما. فالصحف الدولية وذات التوزيع المرتفع في الغرب تقدم اليوم أخباراً دولية أقل مما كانت تقدم منذ سنوات قليلة ماضية. ويرتبط ذلك بالعديد من الأسباب. السبب الأول والرئيسي يرتبط بالتكلفة العالية للتقارير والأخبار الدولية. حيث تصل التكلفة اللازمة لتعيين مراسل واحد وتوفير الأجهزة والمعدات اللازمة له في سنة واحدة قرابة ٢٥٠,٠٠٠ دولار. هذا الأمر أدى إلى تقليص قوي لعدد المراسلين الذين يمكن أن تعتمد عليهم وكالات الأنباء أو شبكات التليفزيون أو الصحف. ويرتبط السبب الثاني بالعوائق التي توضع عادةً في مواجهة أولئك المراسلين والتي تنقسم إلى عوائق بيروقراطية وإدارية مثل الرقابة والحظر وتعطيل إجراء بعض المقابلات، وعوائق مباشرة وشخصية أبرزها التعذيب الجسدي والسجن والموت في بعض الأحيان. ثالثاً، قاوم بعض المحررين صرف الأموال

والأوقات لتوسيع التغطيات الصحفية الخارجية بعد أن تزايد عدد المراسلين الأجانب وبدأوا في تشكيل مجموعات عمل مشتركة. رابعاً، التوجه ناحية «صحافة البراشوت»، وتعني تواجد عدد كبير من الصحفيين والمراسلين الدوليين الذين ينقضون على منطقة الحدث ويختصرون نقل الأحداث ووضعها في سياق طبيعي في شريط مسجل قد لا تصل مدته ثلاثين ثانية فقط. أخيراً، ساعد عدم اهتمام الجمهور بالأخبار الخارجية والتوجه إلى الصحافة والأخبار الخفيفة على تضاءل اهتمام المحررين في توفير تغطية إخبارية مستمرة وعميقة للقضايا والأحداث الخارجية.

لقد قلصت الصحف وشبكات التليفزيون نسبة الأخبار الدولية فيها. وكان السبب وراء ذلك التقليص على مستوى الصحف، على سبيل المثال، يرتبط بالمشاكل المادية في المقام الأول ثم تناقص أرقام التوزيع، بالإضافة إلى التوجه ناحية الصحافة المحلية. ويمكن القول كذلك أن خبراء التسويق اليوم هم من يسيطر على سياسات وسائل الإعلام فتصبح خياراتها بالتالي انعكاساً لسيطرة مجموعة من المجموعات وليست خيارات المحررين. وأصبح من الجائز لنا القول، أنه بدون الحرب الباردة لا يوجد تركيز على الأخبار الدولية، وفي غياب المواجهات الدرامية بين الشرق والغرب ستغيب الأحداث والصور الدولية التي يمكن أن تجذب اهتمام الجمهور.

ويتضح أن الأحداث الاستثنائية وغير العادية لا تزال تسيطر على التقارير الإخبارية الدولية، وتحضر بشكل قليل ونادر أخبار بعض النجاحات والتطورات في التربية والصحة وغيرها من المجالات. وفي حديثه عن «الأنظمة» يشير روزينبلم إلى:

يظهر المراسلون الأجانب في الكثير من الأحيان وكأنهم مجانين، ينتظرون بعض المصادر الإخبارية لساعات طويلة تحت المطر حتى يكتبوا بعض الأخبار التي قد تصل إلى طاولة التحرير في المؤسسة التي يعمل بها. ويظهر المحررون وكأنهم أكثر جنوناً، وهم ينتظرون التأكد أن مراسلهم وصل إلى المدينة النائية البعيدة في الوقت المحدد ويرسل لهم الأخبار والقصص التي يجمعها. لكن تجميع جهود الطرفين– المراسلين والمحررين– وتقديمها إلى القراء صبيحة كل يوم في أنحاء الولايات المتحدة عادة ما تظهر وكأنها متكبرة وتغوص في الوحل. هذا النظام يهتم في الأساس بتحويل اهتمام الجمهور إلى اللهو بدلاً من المعلومات ويتجاوب بشكل غير ملائم عندما يطلب منه فجأةً تفسير بعض الأحداث والقضايا. ويبدو أن المواطن الأمريكي وحده المستهدف بالتجاهل من دون كل مواطني العالم. وبسبب النظام، فقد غالبية الأمريكيين العلاقة بالأحداث التي تؤثر مباشرةً على حياتهم. فعندما تظهر الأزمات لا يتم تحذيرهم، وعندما يبدأ الهجوم لا يتم إعلامهم. ويعرفون القليل من المعلومات فقط عن كيفية اتخاذ القرارات بالنيابة عنهم والتي قد تقلص رواتبهم وتحصر حرياتهم وتهدد أمنهم.(٧)

لماذا هذه الحالة؟ ما هي آثارها؟ وفي هذا العصر الذي تتوفر فيه المعلومات بكثرة، لماذا يوجد القليل المفيد منها؟ لقد حذرت الصحف الغربية أن هذه الحالة ستصبح أسوأ في ظل النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام. وتبدو فكرة تحديد تراخيص معينة للمراسلين الأجانب خطوة أولى ضمن العديد من الخطط التي سوف تؤدي إلى تحديد عدد قليل من المراسلين المقبولين للعمل في الدول الأقل نمواً والسماح بمرور عدد أقل من القصص الإخبارية عن تلك الدول وخاصة تلك التي تدعم توجهات الحكومات. ويصبح السؤال بالتالي، ما إذا كانت هذه الأخبار ستتطور في الدقة والكمية والنوعية أو سيتم تجاهلها من قبل حراس البوابة أو تحظر أو تتم مراقبتها بشكل مكثف. هذا الأمر يفسر لنا كيف أن الاهتمام بقضايا ومواقف وسائل الإعلام الدولية يساعدنا في فهم الإعلام الدولي.

ومن أجل فهم وتقييم الأحداث والتيارات والملاك الأساسيين في مجال الإعلام الدولي، سأعتمد على إطارين نظريين: الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي. ومن خلال عمل وسائل الإعلام الدولية، سأطرح بعض الأمثلة التي تساعد في فهم هذين الإطارين النظريين.

نظرية الاستعمار الإليكتروني

Electronic Colonialism Theory (ECT)

اعتاد الباحثون الإعلاميون، تقليدياً، اختيار بعض القضايا الدقيقة مثل ترتيب الأولويات، أو الملكية، أو العنف، وتحديداً في وسيلة إعلام واحدة. لكن وفي حالات خاصة ومناسباتية يركز الباحثون على جوانب وقضايا عامة في نظام إعلامي بعينه. ومن رموز هذه المدرسة من الباحثين، أذكر:

Harold Innis, Marshall McLuhan, Armand Mattelart, Jacques Ellul, and Gerige Barnett.

ويوفر النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام إطاراً عاماً جديداً لدراسة الأنظمة الإعلامية. أما نظرية الاستعمار الإليكتروني، فتعكس الكثير من الاهتمامات المعاصرة.

على مدار التاريخ، نجحت بعض التيارات الأساسية فقط في بناء الإمبراطوريات. تميز العهد الأول من الإمبراطوريات بالسيطرة العسكرية، واتضح ذلك في فترة الإغريق والرمان، حيث توسعت الإمبراطورية الرمانية لتشمل ما يسمى اليوم بأوروبا وشمال أفريقيا. وسميت هذه المرحلة بمرحلة الاستعمار العسكري.

أما العهد الثاني فكان يمثله، المقاتل المسيحي في الحملات الصليبية في القرون الوسطى والذي كان يهدف إلى السيطرة على الأراضي الممتدة من أوروبا إلى الشرق الأوسط. وبدايةً من ١٠٩٥م، انطلقت العديد من الحملات الصليبية وعلى مدار مائتي عام أدت إلى التوسع الشرقي وتأسيس المستعمرات الأوروبية الجديدة في الشرق الأوسط. وصودرت الأراضي من المسلمين عندما أصبحت الحضارة الغربية القوة الدولية المسيطرة. ويسمى هذا العهد بعهد الاستعمار المسيحي.

وبدأ العهد الثالث من القرن السابع عشر ممتداً إلى منتصف القرن العشرين. ولأن هذا العهد تأثر بتحقيق العديد من الاختراعات الميكانيكية، فقد أطلق عليه عهد الاستعمار التجاري. حيث أدت الثورة الصناعية إلى استعمار تجاري يعتمد على حركة البضائع والمنتجات. وأصبحت قارات آسيا وأفريقيا والكاريبي والأمريكتان أهدافاً للقوى الأوروبية الصاعدة. وسعت فرنسا وبريطانيا وأسبانيا والبرتغال وهولندا وبلجيكا وإيطاليا ودول شمال أوروبا إلى توسيع تأثيرها التجاري والسياسي على أنحاء مختلفة من العالم. كانت هذه الإمبراطوريات الأوروبية تبحث عن أسواق ومواد خام وسلع غير متوفرة لديها. وفي المقابل، قدمت إدارات استعمارية، ومهاجرين، ولغة، وأنظمة تعليم، ودين، وفلسفة، وثقافة عالية، وقوانين، وأساليب حياة لم تكن أبداً للتوائم من أنماط حياة الدول التي قامت باستعمارها. لكن ذلك لم يشغل بال المستعمرين المنتصرين، بل أن بعضهم – المستعمرين – كالبريطانيين كان يعتقد أنه يخدم تلك المستعمرات أكثر من الضرر بها.

وفي مرحلة متأخرة من العهد الثالث–العهد التجاري– سعت الدول الصناعية إلى توسيع درجة تأثيرها من خلال المؤسسات العابرة للحدود أو المتعددة الجنسيات. لكن ظل البحث عن الامتيازات الاقتصادية –المواد الخام، والعمالة الرخيصة، وتوسع الأسواق–هو العنصر المشترك والهام في كل مراحل هذا العهد. ويضم الاستعمار التجاري بعض الضرورات التجارية الملحة مثل الإعلانات والتنظيم الحكومي والقوانين وحقوق الملكية والتعاقد، والتي تساعد إذا ما وضعت بشكل جيد في إظهار قوة الدول الصناعية قياساً بمستعمراتها الخارجية الضعيفة.

لقد كان اختراع المطبعة على يد الألماني يوحنا جوتنبرغ أحد العناصر الأساسية للاستعمار التجاري. في منتصف القرن الخامس عشر قدم جوتنبرغ مائتي نسخة من إنجيل جوتنبرغ، وعلى الرغم من ثمنه المرتفع، إلا أنه نفذ بسرعة معلناً بداية عهد إعلامي جديد. نعم مات جوتنبرغ وهو رجل مفلس وفقير، لكن اختراعه كان وسيلة لثراء الآخرين وسلطتهم. لقد استخدمت المطابع في البداية لنشر المواد الدينية، ثم ظهرت في مرحلة لاحقة الصحافة الشعبية، التي كانت تباع بأسعار متواضعة. وبمرور الوقت خضعت المطابع لسيطرة الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وتسلط بعض الملكيات. وفي تلك الفترة أيضاً، تزايدت المطالبات بضرورة وجود طبقة مثقفة تستطيع التعامل مع التكنولوجيا المعقدة لمصانع الإنتاج. كما بدأت المجتمعات الجماهيرية في التشكل، حيث كانت تضم أعداداً كبيرة من القادرين على القراءة والكتابة وظهرت معها بعض اتجاهات التصنيع التي كانت تشجع على شراء الصحف وتذاكر الأفلام والاستماع للمذياع واستخدام البرقيات.

لقد حددت الحربان العالميتان الأولى والثانية نهاية التوسع العسكري، ومكنت الدول الصناعية في الغرب من التحكم في المؤسسات والمنظمات الدولية وطرق التجارة الدولية والممارسات التجاري الدولية. وفي خمسينيات القرن العشرين، أدى المناخ الاقتصادي والتجاري إلى تشجيع الشركات المتعددة الجنسيات للعمل على زيادة وتوحيد الأسواق الداخلية والدولية على قاعدة إنتاج السلع والبضائع العامة. وفي فترة الثورة الصناعية، وتحديداً في نهاية عقد الخمسينيات وبداية عقد الستينيات من القرن العشرين، ظهر تغيران أساسيان مهدا الساحة لظهور التوسع الإمبراطوري أو العهد الرابع.

أما التغيران المعنيان هنا فكانا، ظهور القومية وخاصةً في

الدول النامية، إلى جانب التحول ناحية خدمات أو اقتصاد المعلومات في الغرب. أما اقتصاد المعلومات فقد اعتمد على وسائل الاتصال عن بعد وتكنولوجيا الحاسوب لنقل المعلومات. هذا الاتجاه الجديد كان يمثل تحدياً للحدود الوطنية التقليدية والعوائق التكنولوجية التي تعوق عملية الاتصال. هذه الحقيقة كان لها تأثيرات مهمة على المجتمعات الصناعية وغير الصناعية، فالاستعمار الإليكتروني اليوم وغداً حل محل أشكال الاستعمار القديمة؛ العسكري والديني والتجاري.

ويمثل الاستعمار الإليكتروني علاقة الاستقلال التي ارادتها الدول الأقل نمواً بالغرب، حيث بنيت تلك العلاقة على استيراد برامج وأدوات الاتصال جنباً إلى جنب مع استقدام المهندسين والفنيين والبروتوكولات اللازمة. هذا النوع من الاستيراد أدى إلى ظهور قيم وعادات وثقافات وتوقعات جديدة، تتعارض إلى درجات كبيرة مع قيم الثقافات المحلية وعاداتها. لقد تخوفت الدول الأقل نمواً من الاستعمار الإليكتروني أكثر بكثير من تخوفها من الاستعمار التجاري. ذلك أن الأخير كان يبحث عن العمالة الرخيصة بينما كان الاستعمار الإليكتروني –ولازال– يبحث عن التأثير في العقول. فالهدف الأساسي للاستعمار الإليكتروني هو التأثير على الاتجاهات والرغبات والاعتقادات وأنماط الحياة والاستهلاك. ذلك أنه كلما تزايدت النظرة إلى سكان الدول الأقل نمواً من المنظور الاستهلاكي فقط، تصبح السيطرة على قيم وأنماط سلوكهم مطلباً مهماً للشركات متعددة الجنسيات.(٨)

فعندما يشاهد الجمهور مسلسلاً مثل Baywatch، فإنهم يتعلمون أكثر عن عادات المجتمع الغربي وأنماط حياته. هذا المسلسل، الذي بدأ عرضه في ١٩٨٩، وصل إلى قمة الحضور والمشاهدة في منتصف تسعينيات القرن العشرين عندما وصل عدد مشاهديه قرابة بليون شخص في الأسبوع الواحد وفي حوالي ١٥٠ دولةً حول العالم. ومن خلال مسلسلات مثل هذا المسلسل أو مسلسل أخر مثل Dallas، بدأ المشاهدون في تكوين تصورات عقلية وانطباعات عن الولايات المتحدة. ويعتبر مسلسل The Simpsons ، مثال آخر على مسلسلات الكرتون متعددة الحلقات، حيث تجاوز المسلسل ٢٥٠ حلقة، وهو يحقق انتشاراً واسعاً ومستمراً. وقد نجح المسلسل وشخصياته في تصوير الجوانب الكريهة والسيئة للحياة والثقافة الأمريكية. لكن نجاح المسلسل لم يكن فقط في قدرته على الاستمرار، بل في تمكّنه من إفراز مسلسل أسبوعي كرتوني آخر يسمى South Park . وتعتمد نظرية الاستعمار الإليكتروني على النتائج بعيدة المدى لآثار هذه الصور والرسائل التي تطلقها من أجل توسيع الأسواق والقوة والتأثير الغربي.

وهنا لا نستغرب أبداً، ظهور العديد من حركات القومية في مناطق مختلفة من العالم، لمواجهة الآثار الاستعمارية لسوق المنتجات الثقافية الغربية. وتنامي هذه الحركات غالباً لدول حديثة كانت في الأساس مستعمرات قديمة لبُعض القوى الأوروبية. حيث تهدف هذه الحركات إلى فرض سيطرتها على أطرها السياسية والاقتصادية والثقافية الخاصة بتاريخها وسيادتها الوطنية. وهذه هي القضايا التي يهتم بها عادةً طلاب الإعلام والدراسات الثقافية. وعلى سبيل المثال، هناك اهتمام متزايد بالقضايا التي تهم الدول النامية والغرب، وخاصةً القضايا التي تتخذ مواقف متضادة، مثل دور وكالات الأنباء الدولية وشبكات التليفزيون الدولي ووكالات الإعلان والإنترنت.(٩)

نظرية النظام العالمي

World-System Theory (WST)

توفر نظرية النظام العالمي المفاهيم والأفكار واللغة اللازمة لبناء الإعلام الدولي، وقد طوّر هذه النظرية ايمانويل ووليرستين Immanuel Wallerstein (١٠) وترتبط النظرية كذلك بنظرية الاستقلال(١١)، التي تتشابه مع المدرسة النقدية الإعلامية في أطروحاتها وخطاباتها. وقد اعتمد بعض الباحثين نظرية النظام العالمي لدراسة مجالات محددة، مثل ثوماس كلايتون Thomas Clayton في التربية المقارنة، أو جورج بارنت George Barnett لدراسة الاتصال عن بعد(١٢). يعرض هذا الفصل من الكتاب نظرية النظام العالمي ويطورها لاستخدامها في الإعلام الدولي. أما نظرية الاستعمار الإليكتروني التي تم تطويرها سابقاً، فقد تم اعتمادها لفهم أفعال وردود أفعال الدول شبه المركزية والدول الهامشية.

تشير نظرية النظام العالمي أن التوسع الاقتصادي بدأ ينطلق من مجموعة صغيرة من الدول المركزية إلى الدول شبه المركزية والدول الهامشية. هذه الفئات الثلاث من دول العالم–المركزية، شبه المركزية، والهامشية– تتفاوت في

درجات التفاعل الاقتصادي والسياسي والثقافي والإعلامي والتقني والرأسمالي والاجتماعي. وتبع البناء العالمي المعاصر منطق الحتمية الاقتصادية حيث تحكم قوى السوق وتحدد الرابح والخاسر سواءً كانوا أفراداً أو شركات أو دولاً(١٣). ويبدو أن العلاقات الاقتصادية التي تربط بين دول الفئات الثلاث من دول العالم غير متساوية، حيث تسيطر الدول المركزية على الأطر الاقتصادية. ويمثل قطاع الدول المركزية بالدول الغربية الصناعية الأساسية. أما الدول الهامشية وشبه الهامشية فهي في المواقع التابعة أو الثانوية في التعامل مع الدول المركزية. وتمارس الدول المركزية سيطرتها على طبيعة ومدى تفاعلها مع الدول الهامشية وشبه الهامشية. كما تدافع الدول المركزية كذلك عن علاقاتها بالدول الهامشية وشبه الهامشية. وتوفر الدول المركزية التكنولوجيا والبرمجيات ورأس المال والمعارف والسلع والبضائع الجاهزة والخدمات الأخرى للدول الهامشية وشبه الهامشية، التي ينظر إليها كمستهلكين وأسواق. وتوفر الدول الهامشية وشبه الهامشية للدول المركزية العمالة الرخيصة، المواد الخام، الأسواق، وغيرها من الضرورات اللازمة للتصنيع في الدول المركزية. وتعرض تكنولوجيا الاتصال الجماهيري السلع الجاهزة والخدمات التي تدعم العلاقات بين فئات الدول الثلاث في العالم. ويمكن توظيف نظرية النظام العالمي لفهم ودراسة الصناعات الثقافية وأنظمة الاتصال الجماهيري والتحول التكنولوجي، وأنشطة كبار ملاك الأسهم والحصص العالميين.

ويصف توماس شانون Thomas Shannon حركة الاقتصاد والعمال والتكنولوجيا وغيرها من العناصر بين فئات الدول الثلاث (ما هي هذه الفئات).

ويرتبط تعلم القيم الاقتصادية المناسبة لتسهيل انتشار المدنية وتحقيق التطور بعلاقة مركزية مع هذه العلاقات. وتنقل بعض هذه القيم بواسطة الإعلانات ومن خلال بعض البرامج الجماهيرية التي يتم إنتاجها في الغرب وتصديرها إلى دول العالم الأخرى. ويرتبط بهذه العلاقات أيضاً، نظام الاتصال الجماهيري الذي يسمح بنقل المواد الإعلامية لخلق أو تشكيل ثقافة جماهيرية في الخارج للسوق العام أو للجمهور، أو لخلق خيارات ثقافية في سوق كبير يسمح باستيراد بعض المنتجات والخدمات الإعلامية المختارة.

وتبقى المسألة الأهم هنا، وعلى الرغم من الانتقادات الموجهة إلى نظرية المدنية وأهدافها، أن الدول الهامشية تحتاج إلى تعلم بعض القيم والمرور ببعض التجارب وتبني بعض الفلسفات حتى تستطيع الانتقال إلى الفئة الثانية من دول العالم، اي الدول شبه الهامشية. أما الدول شبه الهامشية فقد شغلت بممارسات اقتصادية تنتمي إلى الدول المركزية والدول الهامشية على حد سواء. وكان عليها أن تؤكد على قيم الدول المركزية حتى تستطيع الانتقال إلى الفئة الأولى من دول العالم، الدول المركزية.

وتضم فئة الدول المركزية في العالم الولايات المتحدة، دول الاتحاد الأوروبي -خمس عشرة دولة عضو واثني عشرة دولة تنتظر الانضمام- كندا، إسرائيل، استراليا، نيوزيلندا، واليابان.

أما فئة الدول شبه الهامشية فتضم النمسا والبرازيل والصين والدانمارك وفنلندا والمجر وبولندا وروسيا والسويد وسويسرا وسنغافورا وكوريا الجنوبية ومصر والهند والأرجنتين والمكسيك وتشيلي ومالطا وسلوفينيا وفنزويلا، وغيرها من الدول.

وتضم فئة الدول الهامشية في العالم، الدول الأقل نمواً أو التي تسمى بدول العالم الثالث. وينتمي إلى هذه الفئة أغلب دول أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية والجمهوريات المستقلة عن الاتحاد السوفييتي السابق. وتملك هذه الدول أضعف مستوى تجاري واقتصادي وتنشر عنها القليل من القصص الإخبارية إلى جانب أضعف وأسوأ تشبيك للإنترنت على مستوى العالم كله. أما الأخبار التي تظهر عادةً عن الدول فهي سلبية في الغالب الأعم عن أحداث الانقلابات أو الكوارث الطبيعية. ولم تحقق هذه الدول نجاحات ملموسة في مجال التصنيع بعد والذي هو الركن الأساس للرأسمالية والرأسماليين. ولا تزال الأمية منتشرةً في هذه الفئة من دول العالم الأمر الذي قد يحول - في المقال الأول- دون قراءة الكتب والصحف والمجلات. وتفتقد هذه الدول إلى القوة اللازمة لتحديد علاقاتها بالغرب، باستثناء قدرتها على حظر استيراد المنتجات الإعلامية الأجنبية كما في حالة العراق وإيران.

وتفسر نظرية النظام العالمي بشكل جيد التوسعات التي تحققت في الإعلام الدولي، حيث لعبت وسائل الاتصال الجماهيرية ومن ضمنها التليفزيون والسينما وغيرها من

الوسائل دور الوسيط والمثقف (بكسر القاف) للدول الهامشية وشبه الهامشية. وتم تضمين الأيديولوجيا الرأسمالية المهيمنة في البناء التحولي الجديد وفي خطط التسوق وفي الخطط الاستراتيجية للصناعات الثقافية. ومن الدول المركزية وتحديداً الولايات المتحدة وأوروبا ظهرت شركات الإعلام المتعددة الجنسيات، التي كانت تبحث عن توسيع نطاق تأثيرها وبيع منتجاتها الثقافية المختلفة إلى دول العالم الأخرى من أجل تحقيق الفوائد والأرباح. وسيطرت صناعات واستثمارات الدول المركزية على برامج التشغيل والبرمجيات اللازمة للإعلام العابر للقارات، حيث تباع مثل تلك المنتجات بشكل مباشر أو غير مباشر للدول الهامشية وغير الهامشية طالما توفرت الأسواق التي تستوعب هذه المنتجات وتستطيع توفير تكاليفها. وكما تفسر نظرية النظام العالمي أهمية الأيديولوجيات الرأسمالية لعمل الاقتصاد العالمي وتوسعه، ترى أن شركات الإعلام متعددة الجنسيات تلعب دوراً موازياً في الأهمية عندما تعرض تلك الأيديولوجيات بشكل جيد داخلياً وخارجيا، وعندما تروّج قيم وأساليب عمل الرأسماليات المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية. يصف جيم كولنس Jim Collins (١٤) على سبيل المثال، والت ديزني Walt Disney كرجل يملك رؤيةً خيالية مكنته من توظيف منتجات شركته «لتحديد شكل المجتمع وقيمه الخاصة». ويواصل كولنس «لقد تربى الأطفال من إسرائيل إلى البرازيل، ومن السويد إلى استراليا، وهم يتابعون توجيهات والت ديزني التي كانت في ذات الوقت تحدد صورهم وخيالاتهم عن العالم الخارجي». يمكن القول هنا أن هذا المثال، قد يمثل صورةً كلاسيكية لنظرية الاستعمار الإليكتروني. ويبحث كبار رجال الأعمال في الشركات متعددة الجنسيات عن تغيير اتجاهات المستهلك العالمي والتأثير عليها من خلال عرض أحدث المنتجات التي يجب أن تستهلك بسرعة واستمرار.

لابد من المجادلة هنا، أن رفض القيم الثقافية والاقتصادية والاجتماعية للدول المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية سيؤدي مباشرةً -إذا وجد فعلاً- إلى عدم الإقبال على المنتجات الثقافية مثل الأقراص المضغوطة وأفلام السينما وأفلام الفيديو والكتب وغيرها، والقادمة من الدول المركزية بل إلى عدم تطويرها في الأساس. وتحتاج الصناعات والأيديولوجيات الثقافية في الدول المركزية إلى نجاحات كبيرة في مبيعات السلع والخدمات المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية من أجل زيادة أسهم السوق والانضمام أو الاندماج مع الصناعات المركزية الأخرى مثل صناعة السيارات، والوجبات السريعة، والمعدات، والطائرات، وأجهزة الحاسوب، وغيرها من الصناعات للاستفادة من توسع الاقتصاد العالمي. وتشير زيادة الحملات الإعلانية عن المنتجات الثقافية في دول العالم المختلفة إلى حضور وتأثير الحركة الرأسمالية في العالم.

ويمثل الإعلان بحد ذاته «حالة دراسة» فرعية في نظرية النظام العالمي، وسيتم الحديث عنه في فصل مستقل من هذا الكتاب. دون الدخول في تفصيلات، لابد من الإشارة هنا إلى أن أغلب وسائل الإعلام الجديدة في العالم هي وسائل تجارية في المقام الأول وتعتمد على الإعلان في تحقيق الدخل والفوائد المطلوبة. هذا الأمر، يعطي للإعلان تأثيراً قوياً ودوراً مركزياً في نجاح المغامرات الإعلامية الجديدة. وتوصف الوكالات الإعلانية في غلب الأحيان بأنها شركات متعددة الجنسيات تنتمي إلى الدول المركزية. وتجلب هذه الوكالات الإعلانية معها كل شيء تقريباً، من ممارسات المحاسبة إلى البحوث إلى التصميمات الجرافيكية إلى الاستراتيجيات الإعلامية جزء من عقد خدمات كامل.

وتحمل نظرية النظام العالمي اعتقاداً بأن الرخاء الاقتصادي سيتحقق للدول الهامشية وشبه الهامشية، كلما أصبحت هذه الأخيرة تدعم الرأسمالية وتتوسع في أسواقها لتشكل الدول المركزية. لكن جزءا من مشكلة عدم رخاء الدول الهامشية وشبه الهامشية اقتصادياً يرتبط بتوسع الدول المركزية في نشر وتوزيع منتجاتها الثقافية، ويؤدي هذا التوسع في العادة إلى نتيجتين مهمتين. الأولى، توسع الأسواق وزيادة المنتجات الثقافية في الدول المركزية يحتاج إلى مستهلكين وأسواق خارجية وفوائد تعود إلى شركات الإعلام متعددة الجنسيات التي تتمركز خاصةً في أوروبا والولايات المتحدة. الثانية، أن المنتجات الإعلامية للدول المركزية تحل في العادة محل المنتجات الإعلامية المحلية في الدول الهامشية وشبه الهامشية. ويصبح على المنتجات الثقافية المحلية في هذه الدول من أفلام وموسيقى وكتب، منافسة وكالات الإعلان والترويج التي تقدم المنتجات الثقافية للدول المركزية، الأمر الذي لا تستطيع الشركات المحلية النجاح فيه. إذاً عند مناقشة

الرخاء الاقتصادي، علينا أن نسأل الرخاء لمن؟ ومن يكافأ عليه؟ الشخص المحلي أو الأجنبي؟ مع توسع المشاريع التجارية للدول المركزية في الدول الهامشية وشبه الهامشية، يمكننا القول أن الشركات متعددة الجنسيات هي من يحقق الرخاء الاقتصادي بغض النظر عن الآثار أو المساعدات التي تقدمها.

لكن هناك مجادلة واحدة تشير إلى أن عدم التوازن في التأثير بهذا الشكل، قدَم فائدة أساسية لبعض قطاعات العمل في الدول الهامشية وشبه الهامشية. فعلى سبيل المثال، عندما تنتج بعض البرامج التليفزيونية والأفلام السينمائية في الدول الهامشية وشبه الهامشية، تستفيد بعض الفئات والأفراد مثل سائقي سيارات الأجرة، والمطاعم المحلية وكل المحلات التجارية، وكذلك عندما تباع الصحف والكتب وأشرطة التسجيل وأفلام الفيديو يحقق البائع أو الموزع المحلي نسبةً من الأرباح. وهناك العديد من الأمثلة الأخرى التي تثبت تحقيق الدول الهامشية وشبه الهامشية لبعض الأرباح والفوائد من اشتراكها في اقتصاد الدول المركزية. بل أن بعض الدول المركزية تتعامل مع شركات إعلام لدول مركزية مثلها للقيام ببعض الأعمال. ويوضح المثال التالي والمرتبط بصناعة الأفلام وعلاقة الولايات المتحدة وكندا، هذا النوع من العلاقة التي تربط دولتين صناعيتين مركزيتين.

لقد انتقد الكنديون الوطنيون مراراً وبشكل دائم التأثير الثقافي لوسائل الإعلام الأمريكية. ومنذ دخول المذياع في كندا كان هناك تخوف مستمر من انتشار وسائل الإعلام الأمريكية ودخولها إلى البيوت الكندية. لكن عندما أصبحت شركات الإعلام هي مركز الاهتمام الأكبر لتحقيق الفوائد وتوسيع الأسواق هي الهدف الأساسي، رحبت كندا بصناعة هوليوود الفيلمية وبشبكات التليفزيون الأمريكية. وأصبحت مدن تورنتو ومونتريال وفانكيوفر مواقع أساسية لشركات إنتاج الأفلام الأمريكية والمسلسلات التليفزيونية. وخلقت هذه الأعمال المنتجة آلاف الأعمال سنوياً وساهمت بالبلايين في الاقتصاد الكندي. وكان على كندا، كدولة مركزية قريبة من الولايات المتحدة قائدة الدول المركزية، بتنامي الدور الأمريكي وخاصة ذلك الذي تلعبه أفلام هوليوود في الاقتصاد والعمالة والثقافة الكندية. ومع تصاعد التكاليف الإعلامية وارتفاعها، نشرت مجلة ماكليين الكندية الأسبوعية تقريراً بعنوان «الواجهة الشمالية» لخصت فيه الموقف قائلةً: يبحث النجوم عن أدور جيدة، وتبحث الاستوديوهات عن توفير المال وإنتاج التسلية الجيدة. ويمكنهم تحقيق كل ذلك إذا أنتجوا أفلامهم في الشمال الأبيض العظيم.(١٥)

أخيراً، وعلى الرغم من قلة البحوث الإمبريقية الإعلامية(١٦) التي تركز على نظرية النظام العالمي، إلا أنه تجدر الإشارة إلى دراسة استثنائية قدمها كيانجمو كيم Kyungmo Kim وجورج بارنت George Barnett. ويعتبر المقال الذي نشراه بعنوان «محددات التدفق العالمي للأخبار: تحليل الشبكة»(١٧) مثالاً جيداً لتطبيق نظرية النظام العالمي. حيث طبَق الباحثون نظريتي النظام العالمي والاستقلال. وبعد بحث مفصل للتدفق الدولي للأخبار في ١٢٣ دولةً حول العالم، توصل الباحثون إلى أن «نتائج هذا البحث تؤكد عدم التوازن في تدفق الأخبار بين الدول المركزية والدول الهامشية وشبه الهامشية. وتحتل الدول الغربية المكانة المركزية في السيطرة على تدفق الأخبار الدولية(١٨). **واعتماداً على تحليلهم للبيانات المتوفرة لديهم، ختم الباحثَين الدراسة بـ:« يفرز هذا البناء المركزي للتدفق الدولي للأخبار نتيجتين تؤثران على استقلالية الإعلام. الأولى، تقف الدول الصناعية الغربية في موقف المنتج والبائع للأخبار الدولية. وفي المقابل تقف الدول الهامشية في موقف المستهلك الذي يعتمد على المعلومات وأخبار التي تنتج في الدول المركزية.(١٩)**

ويشير الباحثون إلى قلة الدراسات الدولية عن التدفق العالمي للأخبار وذلك للعديد من الأسباب، لذلك فإن دراستهما تصبح استثنائية ومهمة بالفعل.

العلاقة بين نظريتي الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي:

The Connection: Electronic Colonialism and World System Theories

هناك علاقة ورابط جوهري بين نظريتي الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي. فنظرية الاستعمار الإليكتروني تؤكد أن تصدير برامج وسائل الإعلام ينقل عدداً متنوعاً من القيم الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وفي بعض الأحيان ينقل قيماً سياسية ودينية. وتذهب نظرية النظام العالمي إلى أبعد من ذلك وتتوسع في أطروحاتها عن نظرية الاستعمار الإليكتروني عندما تقسم دول العالم إلى ثلاث فئات هي: الدول المركزية، والدول شبه الهامشية، والدول

الهامشية. وتهتم بعض الدول المركزية بآثار الاستعمار الإليكتروني، بل أن بعض الدول المركزية الأساسية مثل كندا وفرنسا وبريطانيا واستراليا في قلق مستمر من «أمركة» صناعاتها الثقافية. أما الدول الهامشية وشبه الهامشية فلديها العديد من الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية حتى تتخوف أكثر من آثار الاستعمار الإليكتروني. وتعتبر نظرية الاستقلال عندما تستخدم كمرجعية لقياس تغير الاتجاهات في التعامل مع الممارسات التي تطلقها الدول المركزية، مثالاً على نظرية الاستعمار الإليكتروني. على سبيل المثال، ومنذ ثمانينيات القرن العشرين، كان هناك كم هائل من الدراسات والبحوث في أمريكا اللاتينية عن الآثار البنائية السلبية في العلاقة مع الدول المركزية وتحديداً الولايات المتحدة والقوى الأوروبية الاستعمارية القديمة وخاصةً أسبانيا. وتعتمد نظريتا الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي في مختلف أنحاء العالم بأشكال وأهداف مختلفة، ويصبح من المفيد للدراسات المستقبلية في الإعلام الدولي اعتماد بعض الجوانب المناسبة لهاتين النظريتين. ومن المهم هنا أيضاً، الإشارة إلى فائدة تطبيق نظريتي الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي في دراسة الممارسات والأنشطة العالمية الخاصة بالصناعات الثقافية متعددة الجنسيات.

القوى الإعلامية بين الدول

Communication Forces Among Nations

يمكن القول أن الإعلام الدولي كقطاع تجاري يمكن أن يصبح حالة دراسية مثالية لتطبيقات نظرية النظام العالمي. وتتمركز شركات الإعلام متعددة الجنسيات ووكالات الإعلان الدولية في الدول المركزية، وعندما تعمل في الدول المركزية أو غيرها من دول العالم، تعمل وفق استراتيجية محددة وقائمة أولويات واضحة تأخذ مرجعيتها من النظام الاقتصادي الرأسمالي. وينظر للدول الهامشية وشبه الهامشية في هذا الإطار كأسواق مستهدفة للشركات متعددة الجنسيات، التي تحدد بدورها طبيعة العلاقات مع هذه الدول. كما تهدف هذه الشركات بما تقدمه من منتجات إلى التأثير على قيم واتجاهات المستهلك كما وضحت سابقاً نظرية الاستعمار الإليكتروني. ولا تعتمد هذه الشركات على القوة العسكرية، كما كان الوضع سابقاً في الاستعمار العسكري، بل على استراتيجيات السوق والبحوث والإعلانات التي تمكن هذه الشركات من التأثير على سلوك المستهلك بخلق تفكير وتصور عقلي عالمي واحد تجاه المنتجات والخدمات الثقافية.

ومن أجل فهم بيئة ومناخ الإعلام الدولي بعد الحرب الباردة، لا بد من فهم وجهتي نظر الدول الصناعية المركزية، والدول الأقل نمواً والتي لا تزال تقبع في فئة الدول الهامشية بعد عقود زمنية وجهود متواصلة لتحقيق التطور والمدنية. بل أن بعض الدول الهامشية تعتبر اليوم في وضع أسوأ مما كانت عليه في عهد المستعمر القديم. بالإضافة إلى ذلك، فإن أوضاعها، في مجالات الاقتصاد والتعليم والصحة والتكنولوجيا، تزداد سوءاً وفساداً بمرور الوقت. ومن أجل فهم هذا التخلف والانقسام، لابد من توضيح الدور الذي لعبته اليونسكو كمؤسسة دولية في تحديد وجهات نظر ملاك الأسهم والحصص المالية واتخاذ المواقف وتأسيس مواقف واهتمامات متباينة عن الإعلام الدولي.

وخلال عقد التسعينيات من القرن العشرين، شهدت حركات تحرير رأس المال والتخصيص سيطرة العديد من الدول على وسائل الإعلام وملكيتها الاحتكارية لها. لكن تلك السيطرة والملكية الاحتكارية تم محاصرتها بواسطة قوتين إعلاميتين جديدتين: (١) أنظمة الاتصال والبث السلكي والفضائي، و(٢) الانتشار الواسع للبرامج التليفزيونية الغربية، والأمريكية تحديداً. وتمكنت هاتان القوتان من تغيير المناخ الإعلامي بشكل سريع في عدد كبير من الدول المركزية والدول شبه الهامشية في الفترة من ١٩٨٠ إلى اليوم. وفي الوقت الذي كان فيه الجمهور يحتفي بظهور قناة تليفزيونية واحدة أو اثنتين في العام الواحد، وفجأة أصبح أمام الجمهور عشرات القنوات والخيارات من البرامج. وكان الأثر الأساسي المطلوب تحقيقه، خلق مشاهدين وجمهور مستعمرين (بفتح الميم) إليكترونياً يتابعون البرامج الأمريكية وهم من أجيال المشاهدين الجدد حول العالم.

لقد عملت أنظمة البث العامة أو الحكومية، وخاصةً في أوروبا لسنوات طويلة على تنوير وإعلام الجمهور، لكن مع ظهور القنوات الجديدة، ظهرت معها فرص جديدة أيضاً لعرض التسلية والترفيه والإعلان وقوى السوق. وسعت القنوات التجارية إلى تقديم برامج جماهيرية عامة على شاكلة:

Big Brother, Millionaire, Weakest Link, Survivor, Soap Operas, Bay watch.

وبزيادة هذه القنوات التجارية وتوسع تأثيرها على الجمهور، خلفت ورائها مجموعة صغيرة من الجمهور للقنوات العامة، التي أصبحت تحت رحمة متزايدة من السياسيين وسلطات التقنين لفعل شيء ما بخصوص جمهورها الذي يتقلص باستمرار. وفي ذات الوقت كانت العديد من القنوات التجارية تبحث في زيادة إيراداتها من المصادر العامة. وكانت كل قناة تجارية جديدة تظهر، تخطف جزءً من جمهور القنوات العامة التي أصبحت تخضع لتحديات ثلاث قوى أساسية هي: المال، و التكنولوجيا، والتقنين.

عرض المشكلة Breadth of the Problem

يتضح لنا أن مستوى عرض ممارسات وأنشطة الإعلام الدولي واسع جداً، بل يتوسع باستمرار. ففي طرف منه هناك المجموعة الكبيرة من الدول النامية أو الهامشية التي تهتم بالبنى الأساسية للاتصال مثل الراديو أو خدمات الهاتف. وفي الطرف الأخر هناك الدول المركزية، التي أصبح بعضها صناعياً منذ ما يقرب من قرن، حيث تهتم هذه الدول ببقائها في عصر المعلومات. وهذه الدول لا ترغب في أن تصبح مستعمرات معلوماتية لدول أخرى. وبالتالي أصبحت القضايا الإعلامية المتعلقة بالإندماجات الاقتصادية والتدفق الدولي للمعلومات والحاسوب والرقابة والخصوصية والعمالة في الصناعات الثقافية، قضايا واهتمامات مركزية لازمة لبقاء الدول الصناعية.

وبشكل واضح، تتخوف بعض الدول المركزية مثل كندا وفرنسا واستراليا من فكرة تحولها إلى مستعمرات إليكترونية لدول مركزية أخرى مما يدفعها باستمرار إلى إعادة النظر في فلسفاتها الإعلامية الخاصة. وتطرح قضايا السيادة الوطنية والاستعمار الإليكتروني مرةً أخرى، أسئلة عن مدى مناسبة تدخل الدولة والدعم المالي والصناعات الثقافية وملكية وسائل الإعلام وتقنينها. وكان ظهور الصحافة الإليكترونية وقنوات الكابل والإنترنت والبث الفضائي المباشر قد أثار أسئلة أخرى عن أهمية تقنين وسائل الإعلام ومفهوم الحدود الوطنية.

ومن القضايا الأخرى التي تمثل أهمية للدول الصناعية، تلك التي ترتبط بتزايد الصراع بين الاقتصاد وضرورات الأمن القومي. ومن البداية كانت المنافسات والضغوط التجارية قد أثرت على تدفق المعلومات عندما كانت وسائل الإعلام تحاول إسكات أصوات منافسيها. واليوم فإن الداعم الأساسي لفلسفة التدفق الحر هي الحكومات التي استجابت لمصالح وضغوط الشركات متعددة الجنسيات التي كانت -ومازالت- تبحث عن مصالحها وأرباحها المادية وليس عن المصالح القومية الأمريكية. فما هو جيد لشركة أي بي أم IBM حتى تبيع أنظمة حاسوب لدول مثل إيران والصين وروسيا ليس بالضرورة جيد ومفيد للمصلحة الأمريكية أو الأمن القومي والدولي الأمريكي. ذلك أن هذه الشركات ووكالاتها الإعلانية تعتمد على الحدود والأسواق المفتوحة حتى تتنافس بشكل فعَال في الاقتصاد العالمي.

أخيراً، لابد من الإشارة إلى أن نسبةً كبيرة من الضغوط والدعم لصالح فلسفة التدفق الحر تأتي أساساً من الوسائل المطبوعة وخاصةً الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية. لقد كان الدور الذي لعبته المطبوعات في هذا المجال خطير بالفعل، لكن التكنولوجيا الحديثة نقلت هذه الوسائل بسرعة إلى مرحلة جديدة تميزت بتدخل الحكومة في اختيار رسائلها. وعلى الرغم من أن والوسائل المطبوعة والإليكترونية تمضي في مساقات مختلفة من الناحيتين القانونية والتنظيمية إلا أن طرقهما قد تتوحد مع تزايد اعتماد المطبوعات على الوسائل الإليكترونية مثل الإنترنت في نقل رسائلها إلى المستهلكين. وفي الوقت الذي خضعت فيه المطبوعات دائماً لمستويات متفاوتة من التقنين(٢٠)، ستجد هذه الوسائل نفسها أمام عوائق تشريعية وقانونية متزايدة وقرارات محاكم تتعارض جميعها مع روح التعديل الأول للدستور الأمريكي.

ويبقى المهم هنا، الإشارة إلى أن الإعلام الدولي لم يعد يهتم فقط بدور الوسائل المطبوعة أو يركز على عادات وممارسات جمع الأخبار في وكالات الأنباء الدولية. لقد تطور موضوع الإعلام الدولي ليشمل عدداً متنوعاً من القضايا التي أفرزها البث الإذاعي العالمي والإعلان العالمي والاقتصاد العالمي. وستدخل موضوعات مثل فساد الدول الأقل نمواً، وتأثير البرامج التليفزيونية

الفضائية، وقدرة الإنترنت على تحدي وسائل السيطرة التقليدية، في مناظرة المناخ المناسب للإعلام الدولي ودور الحكومات في تحديد سياسات هذا الإعلام. هذا الدور لم يعد مسؤولية الحكومات الوطنية وحدها بل تحوَل إلى المنظمات الدولية، وتحديداً مؤسسات الأمم المتحدة ووكالاتها المتخصصة.(٢١)

الهوامش والمراجع

١– جزء من الفصل الأول من كتاب مترجم بعنوان الإعلام الدولي: النظريات–الاتجاهات–الملكية. (Global Communication: Theories, Stakeholders, and Trends. Thomas L. Mcphail) ترجمة حسني نصر وعبد الله الكندي. دار الكتاب الجامعي (٢٠٠٣).

٢– ew York Times, 1 November 1998, sec. AR, p. 35.

٣– USA Today, 13 November 1998, sec A, P. 1, كتبت تقول أن نسبة الأخبار الأجنبية في نشرات الأخبار المسائية في شبكات التليفزيون الأمريكية وتحديداً في ABC, CBS, and NBC ، انخفضت بنسبة تزيد على ٥٠٪ في الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٨.

٤– هناك تصنيفات وتقسيمات عديدة لدول العالم. فهناك تصنيف الشمال –الجنوب، الشرق–الغرب، الدول النامية والدول المتقدمة، والرأسمالية والاشتراكية، والدول الصناعية ودول العالم الثالث، وهناك أيضاً تصنيف الدول المركزية والهامشية وشبه الهامشية. أما هذا الكتاب فسوف يستخدم مصطلح الدول الغربية للإشارة إلى الدول الصناعية التي تضم حسب البنك الدولي: استراليا، بريطانيا، كندا، فنلندا، فرنسا، إيطاليا، اليابان، هولندا، السويد، سويسرا، أمريكا، وألمانيا. وأغلب هذه الدول تقع في الشمال وهي دول مركزية. أما الدول الأقل تطوراً فتقع في أسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. ويجب الانتباه إلى أن جميع دول العالم تتحرك بين هذه التصنيفات والفئات لأنها تسعى باستمرار لتحقيق مزيد من الاستقلال وإحداث بعض التطورات السياسية والاقتصادية. ومن أمثلة هذه الدول روسيا وأندونسيا وإيران والمكسيك والبرازيل ويوغسلافيا وفنزويلا وبولندا. وبالتالي لا يمكن الاعتماد على تصنيف واحد لدول العالم يصلح لفترة زمنية ممتدة. ومن هنا فإن الكتاب يستخدم تصنيف العالم إلى «الغرب» و«الدول الأقل نمواً» لأنه الأكثر إقناعاً وشمولاً لأطراف مناظرة النظام العالمي الجديد للمعلومات والإعلام. وسوف يستخدم هذا التصنيف في الحديث عن نظريات الاستعمار الإليكتروني والنظام العالمي في جزء لاحق من هذا الفصل.

٥– لجنة حماية الصحفيين، نيويورك، ٢٨ أكتوبر ١٩٩٨:
http:/www.cpj.org/. pg.1.

٦– Morton Rosenblum, Coups and Earthquakes (New York: Harper & Ro, 1979) pp.1-2 .

٧– Rosenblum, Coups and Earthquakes, pp.1-2.

٨– يعتقد منظرو الإنتاج الثقافي أن وسائل الإعلام الدولية تعمل على خلق مناخ اجتماعي وثقافي لدى الطلاب والدارسين في الدول الهامشية فيما يخص أنظمة المعرفة التي تجعل أولئك الطلاب في حالة تنافسية مع نماذج الحياة الغربية وقيم الاستهلاك فيها.

٩– سوف يتم تفصيل الحديث عن أهم مالكي الأسهم في كل هذه القطاعات في فصول لاحقة من الكتاب. قد يرغب بعض القراء بالعودة إلى هذه الفصول الآن.

١٠– Immanuel Wallerstein The Modern World-System (New York: Academic Press 1979) The Modern World-System III (San Diego: Academic Press 1989) and ((National Development and the World System at the End of the Cold War)) in Comparing Nations and Cultures: Readings in a Cross-disciplinary Perspective ed. A. Inkeles and M. Sasaki (Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1996) pp.484-497.

١١–يمكن الإطلاع على تعريف نظرية النظام العالمي إلى جانب مراجعة جيدة لكل التيارات البحثية في هذا المجال في:
Thomas Halls ((The World-System Perspective: A Small Sample from a Long Universe)) Sociology Inquiry 66 (4) (November 1996) pp. 440-454.
Andre Frank. Capitalism and Underdevelopment in Latin America (New York: Monthly Review Press 1969): Barnett Singer and John Langdon ((France s Imperial Legacy)) Contemporary Review 272 (May 1998) pp. 231-238: Alvin So. Social Change and Development: Modernization Dependency and World-System Theory (Newbury Park: Sage 1990) .

١٢– Thomas Clayton ((Beyond Mystification: Reconnecting World-System Theory for Comparative Education)) Comparative Education Review 42 (November 1998) pp.479-494: George Barnett and Young Choi ((Physical Distance and Language as Determinants of the International Telecommunications Network)) International Political Review 16 (3) (1995) pp. 249-265.

١٣– أو مجموعات الدول التي يربطها اتحاد أو رابطة واحدة مثل دول الاتحاد الأوروبي أو دول الآسيان وغيرها من المجموعات.

١٤– Jim Collins ((Shaping Society)) USA Today 23 September 1999 p.19A.

١٥– ((Northern Exposure)) Macleans 11 October 1999 p.71.

١٦– John Corner Philip Schlesinger and Roger Silverstone eds. International News Media Research: A Critical Survey (London Routledge 1997).

١٧– Kyungmo Kim and George Barnett ((The Determinants of International News Flow: A Network Analysis)) Communication Research 23 (June 1996) pp.323-352.

١٨– Kim and Barnett, p. 344.

١٩– Kim and Barnett, p. 346.

٢٠– يعود ذلك إلى الحدود التي توضع دائماً أمام العمل الصحفي. وعلى الرغم من إجماع العديد من المهتمين بضرورة إزالة كل أنواع الحدود أمان نتائج التحقيقات الصحفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، لكل يظل هناك العديد من الحدود القانونية.

٢١– المنظمة الأخرى المعنية بهذا المجال تسمى «الشبكة الدولية للسياسات الثقافية» وهي اتحاد يضم ستاً وأربعين دولة، بدأت اجتماعاتها في كندا عام ١٩٩٨، وتلي ذلك اجتماعات في المكسيك واليونان وسويسرا وأفريقيا. وتركز هذه الاجتماعات على الهوية الثقافية والسياسات الثقافية وتأثيرات العولمة الثقافية. وهناك اهتمام متزايد في العديد من دول العالم بمعالجة قضايا الصناعة الثقافية عن طريق منظمة التجارة العالمية، وخاصة تلك المرتبطة بالتليفزيون والسينما والمجلات. وتعتقد الشبكة الدولية للسياسات الثقافية، التي لا تضم الولايات المتحدة، أن منظمة التجارة العالمية تتحيز لفكرة التدفق في اتجاه واحد يدعم انتشار أفلام هوليوود ومنتجات نيويورك إلى كل أنحاء العالم. وحاولت هذه المنظمة تقديم أحد الحلول لمواجهة هذه المشكلة تمثل في اقتراح بإبعاد المنتجات والسلع الثقافية من اتفاقيات منظمة التجارة العالمية. أخيراً، عرضت كندا نفسها كقائدة لهذه المجموعة لسبب واضح وبسيط، يتمثل في اقترابها بقوة من أن تصبح مستعمرة إليكترونية أمريكية.

المتخيل الشعري
عند أمل دنقل

عبد السلام المُساوي★

للصورة الشعرية وظيفة تعبيرية بالأساس، لذلك فهي مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، وهي صياغة فنية تمنح المعنى المجرد شكلا حسيا يمكّن حواس الإنسان الظاهرة والخفية من التفاعل معها تفاعلا إيجابيا عن طريق تلقّ مفتوح يتجدد باستمرار، كما تنص على ذلك المناهج الحديثة كالأسلوبية والسيميولوجيا وجماليات التلقي. وإذا كان القدماء قد ركزوا مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة، اعتمادا على استقصاء الأوجه البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل.. فإن المحدثين جعلوا المفهوم مواكبا للفتوحات الإبداعية المستجدة بما عرفته اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات. ومعظم التعريفات الحديثة أجمعت على تفرد الصورة الشعرية بطابع الإبداعية والخلق القائم على التقريب بين المتنافرات في سياق توحد عناصرها المتباعدة في بوتقة شعورية واحدة. وحسب صبحي البستاني، فإن الصورة الشعرية «تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عن كشفه الحواس»(١) وإذن، فهي تقنية لغوية خاصة تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، وذلك بنقل المعاني من الحياة إلى اللغة. وهو نقل يعتبره صلاح فضل محتاجا إلى جسارة شعرية(٢) أي إلى قدرة إبداعية كبيرة تتمكن من بناء علاقات جديدة تدفع بالمتقابلات إلى الحد الأقصى من الائتلاف والتعايش الدلالي.

إن الصورة الشعرية ليست إطارا أو قالبا جاهزا تُصبّ فيه المعاني لتأخذ أبعادا جديدة، كما أن علم البيان - بطبيعته التقليدية - لم يعد قادرا على استيعاب توجهات الصورة الشعرية المعاصرة، فلا بد من تحيينه وتعضيده بأواليات مستحدثة لعله يكشف عن الجغرافيا الجمالية التي أضحت الصورة الشعرية تأوي إلى أفيائها. لذلك نرى أن قواعد البلاغة تظل مفتوحة دائما على التجدد والمسايرة اعتمادا على المتحقق النصي الإبداعي. وقد كانت القواعد تستخلص دائما من النصوص، وفي هذا الاتجاه ينبغي أن يسير أي توجّه منهجي يروم تحليل الصورة في الخطاب الشعري. ثم «إن البلاغة المعاصرة ينبغي ألا تنبني من توجيهات تؤدي إلى صناعة وجه بياني، بل ينبغي أن تدرس هذا الوجه من زاوية نفسية، وتعمل على الكشف عما يعتمل داخل روح القارئ في اللحظة التي يدخل إليها هذا الوجه، ويتحلل داخلها

★ ناقد من المغرب

منميا فيها طاقة الإحساس. وباختصار: بحث طريقة عمله ليحدث فينا الشعور بالانبهار الذي هو أثر ناتج عن العمل الفني.»(٣)

قد يكون حصر دراسة الصورة الشعرية في تجربة شاعر واحد أنجح بكثير من التوزع على تجارب مختلفة، لأن ذلك من شأنه أن يتيح للدارس مراقبة الصيغ اللغوية المتنوعة المعبر بها من قبل هذا الشاعر، ومن ثم يسمح ذلك باستخلاص أنظمة بناء الصورة الشعرية لديه، والوقوف على حدودها التعبيرية الممكنة مع قياس وظيفتها وتأثيرها، بالرغم من أن الصورة الشعرية «تستعصي على كل تحليل لأنها في الحقيقة ليست بنتا شرعية للعقل فقط، بل هي نتاج يتداخل فيه الحدس والعقل والانفعال ومركبات غريزية منبثة في الضمير العام للعقل البشري..»(٤) وهو استعصاء ناشئ عن غموض فني ضروري ومقصود، لا يلغي إمكانية تحليل يروم بناء انسجام ما تفرق من أجزاء، وما تقابل من دلالات. وهذا التحليل ينبغي ألا يكتفي بالوقوف عند حدود الأوجه البلاغية (تشبيه، استعارة، مجاز مرسل...)، فهذه الحدود ـ حسب رجاء عيد ـ «قد تهدمت، لأنها حدود اصطنعها منطق التطابق مع الواقع الخارجي للأشياء بدون مراعاة لمنطق الواقع الداخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء والذي يقيم علائق بين الأشياء لها شكولها اللامتناهية.»(٥)

هكذا، إذن، تحتل الصورة مكانا أساسا في تكوين شعرية النص، إذ عن طريقها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني بفعل خلخلتها للمألوف، وقدرتها على رفد اللغة بالدلالات العميقة التي لا سبيل إلى اختزالها في أية قراءة محتملة. لقد اعتبرها جان لوي جوبير J.L. JOUBERT نتاجا للنظرية السوريالية حول الإلهام. كما رأى فيها العلامة المميزة للشعر المعاصر(٦). أما أندريه برتون A. BRETON فقد عرفها اعتمادا على تحديد بيير ريفردي Pierre REVARDY الذي يقول: «الصورة نتاج محض للفكر، إنها لا تولد من التشبيه ولكن من التقريب بين حقيقتين متباعدتين. وكلما كانت العلاقات بين الحقيقتين ـ موضوع التقريب ـ متباعدتين، كانت الصورة قوية ومحققة لشعرية عالية.»(٧) قد يكون اوكتافيو باث O. PAZ أكثر الشعراء تدقيقا في فهم طبيعة الصورة، وما تنطوي عليه من قدرات هائلة في جعل الكلام منفتحا لمعانقة التجربة الفنية للشعراء، حيث يقول: «إن التجربة الشعرية يتعذر تبسيطها في الكلام، ومع ذلك فالكلام هو الذي يعبر عنها. إن الصورة توفق بين الأضداد، ولكن هذا التوفيق لا يمكن شرحه بكلمات، إلا أن كلمات الصورة كفَت عن أن تكون مجرد كلمات... الصورة، هكذا هي ملاذ ميؤوس منه ضد الصمت الذي يخيم علينا كلما حاولنا التعبير عن التجربة المرعبة لما يحيط بنا ولما نوجد عليه.»(٨)

نستنتج من هذه التحديدات أن لغة الصورة الشعرية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالا مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. وربما كان هذا هو المقصد الذي يريده محمد لطفي اليوسفي حين يقول: «الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات. إنها، بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزّل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعا من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعا لذلك، آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات.»(٩)

وإذن، فقد عوضت الصورة الشعرية كثيرا مما يسم لغة التداول من عجز التعبير عن مختلف الحالات والمشاعر، وتم لها ذلك التعويض بواسطة العلاقات الجديدة المُقامة بين الكلمات في سياق تراكيب مراهنة على تلقٍّ مختلف، وهو تلقٍّ يرى أن «ومضات اللغة الشعرية تشع بأنوار عنيفة وهي تكشف عن السر المرتبط بالشرط الإنساني.»(١٠)

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساسا لها، تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر وجدان الشاعر وذهنه؛ بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادرا على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي، وقدراته على التأويل.

والشاعر أمل دنقل من الشعراء القلائل الذين أدركوا أن الخيال الشعري هو البؤرة المركزية لكل خطاب يسعى لأن ينتمي إلى حقل الشعر، شريطة ألا تستثمر مساحة الحرية المتاحة في عوالم الخيال الفسيحة في المزايدة على المعاني والدلالات؛ إذ أن الصدق الفني هو المعيار الذي ينبغي أن يعتد به في التمييز بين الخيال الإبداعي المؤسس على صدق التجربة في المعيش والمرجعي، وبين الخيال المجاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مزيفة ومفتعلة، وهو السائد في معظم ما ينتج اليوم من شعر. فشتان ما بين شعر يدعوك لتلمس جدوى الإبداع وضرورته للحياة، وما بين آخر يغريك بخطوط سراب خادع دون أن يكون متكئا على سند رؤيوي حقيقي. وقد نظر الشاعر أمل دنقل إلى الفن الشعري بوصفه ضرورة حيوية مساهمة في تغيير الواقع سواء على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي؛ لأن هذا التغيير رهين بما يمكن أن يحدثه القول الشعري من تأثير هائل في النفس والشعور تمهيدا للتأثير الهائل الذي سيمتد إلى محيط المشاعر، وهو المجتمع والوطن والأمة. لذلك جاءت أشعاره محققة للرهان الحيوي فكان صوت الإنسان المقهور وردارا لكل ما يتهدد الأمة العربية في مرحلة تاريخية بالغة التعقيد، كما جاءت محققة للرهان الجمالي من خلال تحويل الواقع الكائن والواقع المستشرف إلى متخيل شعري تذوب فيه حدة الواقع وتندمج بأطياف الحلم. وعموما فقد جعل أمل من الصورة الشعرية أداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء. وهي في الغالب تتأرجح ـ عنده ـ بين ثلاثة أنماط أساسية: الصورة الحسية والصورة الذهنية والصورة الرمزية.. وذلك تبعا للعلامات اللغوية والسياق الدلالي الذي تحضر فيه هذه العلامات.

١ـ الصورة الحسية:

ولهذا النمط علاقة وطيدة بمفهوم الصورة الشعرية ككل بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة، باعتبار أن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها. ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة عن طريق الاستعارة التي تتخذ مجموعة متنوعة من المواقع النحوية؛ فهي قد تكون اسما أو فعلا. ومعلوم أنه إذا وردت في صيغة الفعل، فإنها تمنح الصورة كثافة ودينامية إضافية بما يلقيه الفعل في روع المتلقي من إيهام وحركية، مثلما يقع في هذه الصورة:

الصيف فيك يعانق الصحو

عيناك ترتخيان في أرجوحة...(١١)

ففي هذه الصورة يتخلى «الصيف» عن مفهومه الزمني والطبيعي ليتحول إلى كائن حي يمارس السلوك البشري، والمتمثل هنا في «يعانق». ذلك أن العناق سلوك محسوس نلحظه بحاسة البصر. وإذا ما نظرنا إلى الشيء المعانَق (المفعول به)، فإن درجة التوتر تتصاعد مما يشي بانزياح كبير بين الطرفين. فـ «الصحو» كينونة طبيعية ضوئية لا جسد لها، ومن هنا فهو لا يحتمل العناق، ومع ذلك فقد أتاحت العناصر الاستعارية في سياق تركيبها، للعين أن ترى مشهدا لن يتحقق إلا بسحر من الخيال الشعري يذروه في بؤبؤها.

وقد تحضر الصورة الحسية بشكل يجعلها متوسعة، وذلك لاستثمارها لعدد من المكونات البلاغية التي تساهم في نموها نموا عموديا عن طريق التفاعل الحاصل بينها في نسق تعبيري ذي منحى سردي درامي، يستغل إمكانيات حدث أسطوري رمزي لإفادة موقف سياسي معاصر:

الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد

تشد أصابع العطش المميت على الرمال

تضيع صرختها بحمحمة الخيول(١٢)

إن الأرض بوصفها عنصرا جغرافيا طبيعيا تصبح قادرة

على التحول إلى مفهوم حسي آخر، بما تدره عليها الأوجه البيانية والمكونات الشعرية الأخرى من صفات وحالات. فالاستعارات (أذنيها ـ قرطها ـ هودجها ـ تشد ـ صرختها...) تضعنا أمام صورة جديدة تبدو فيها الأرض كامرأة قد نكلت بها أيدي اللصوص، وانتزعت ممتلكاتها، وتركتها ملقاة بلا زاد. وإذا كانت الاستعارة هنا تعمل على تشخيص الأرض، وتقدمها على هيئة امرأة، فإن ذلك التشخيص ـ بشكل واع أو غير واع ـ يذكر بأحد الأبعاد الدينية والأسطورية القديمة، التي كانت تعتقد بالمنزع الأمومي للأرض. وهذا وحده يخفف من حدة التباعد الاستعاري بين الطرفين (الأرض ـ المرأة)، فينحصر الاجتهاد الشعري ـ حينئذ ـ في محاولة نفي الأمومة عن الأرض، وتقديمها في صورة عروس مخذولة. وبالإضافة إلى هذه الصورة المركزية، هناك صور جزئية متفاعلة معها، تعمل من جهتها على تأثيث المجال، وإثراء المستوى الدرامي للموقف. فمن ذلك «قهقهة اللصوص تسوق هودجها»، وهذه الصورة قائمة على أساس المجاز المرسل، لأن الفعل «تسوق» مسنود للقهقهة وليس إلى اللصوص، مما ينبئ بحالة اللصوص وهم ينفذون جريمتهم. ومن ذلك أيضا «تشد أصابع العطش»، حيث يتحول العطش باعتباره حالة غريزية إلى كائن حي بواسطة التجسيم الذي يتحقق بإسناد «الأصابع» إليه.

وتتحقق الصورة الحسية بانتقال الكائن المحسوس إلى الشيء المحسوس كذلك، بواسطة وجه بياني هو التشبيه:

الخيول بساط على الريح..
سار ـ على متنه ـ الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين:
صاروا مشاة.. وركبان(١٣)

يعترضنا في الصورة تشبيهان، وقد ساهم غياب الأداة ووجه الشبه في جعل علاقة المشابهة بين الطرفين جد قريبة، لأن درجة الانزياح بينهما ضعيفة لوجود العناصر الدالة المشتركة بينهما، ثم لأن الصورة أساسا تحقق انتقالا من محسوس إلى محسوس (الخيول ـ بساط على الريح) و(الخيول ـ جدار). وما يلاحظ هنا أن الصورة الحسية التي يحققها المشبهان بهما (بساط على الريح) و(جدار) لا تتم إلا على أساس لفظي، لأن المفهوم موغل في التجريدية والرمزية. فبساط الريح يستند على مرجع أسطوري لا وجود له في الواقع. أما كلمة «جدار» فواضح أنها على المستوى الرمزي تشكل فاصلا بين شيئين مختلفين، ولا تدل على الجدار المادي. ومن هنا نجد أنفسنا أمام مفاهيم تجريدية تعرض بطريقة حسية.

وقد تجتمع في المقطع الواحد المتجانس دلاليا صور حسية يتم فيها تشخيص المكان عن طريق منحه سلوكات وخصوصيات بشرية، ويتحقق خلال ذلك تشيىء الكائن الحي عن طريق تعويضه بالشبيه:

كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهيا برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفئ..
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر الظلال روح القاهرة
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب(١٤)

يتأكد التشخيص هنا بواسطة الاستعارة المضاعفة «الطرقات تلبس الجوارب السوداء»، فالاستعارة الأولى مكنية «تلبس» والثانية تصريحية «الجوارب السوداء» إذ تعوض مشبها هو «الظلام». وهكذا تتحول الطرقات/المكان إلى امرأة. وفي الصورة الثانية «وتغمر الظلال روح القاهرة» نجد أنفسنا أمام تشخيص قائم على نقل المكان من حالة جمود إلى حالة حركة وحيوية، وذلك عن طريق زرع الروح فيه. وتتصاعد درجة الانزياح أكثر بجعل «الظلال» وهو معطى حسي يغمر «الروح» وهو معطى تجريدي. أما التشييء فيتمثل في تحويل الشخص الذي تدل عليه القرينة اللفظية «دم» إلى «الشمس»، بواسطة الاستعارة التصريحية. ورغم ما يلاحظ على هذه الاستعارة من ابتذال واستهلاك، ذلك أن الشمس ترسخت في التراث الشعري العربي كاستعارة نمطية دالة على المدح، فإن القرينة «دم» تقوم بدور تجديدها وإكسابها توهجا خاصا. حيث تبدو «الشمس» البعيدة قريبة تنزف دما، وتتحول إلى جثة «تأكلها الديدان». ولعل الحرص على تأكيد التشخيص والتشييء في هذه الصور الجزئية يأتي لخلق علاقات التفاعل بين الكائن والمكان، في

سياق تبادل المظاهر والخصوصيات. فكلاهما يتلبس بالآخر، ويترتب عن ذلك تعميق النفس الدرامي، وانصهار الصور الجزئية كلها في بؤرة الصورة المركزية.

وقد يستبد التشبيه بكل أطراف الصورة، في نسق يوحي بالإيغال في التقليدية، ولا يخفى الدور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الجوانب الحسية من الصورة، خاصة إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما. إلا أن المسألة قد تأخذ مسارا آخر في حالة وجود انزياح بينهما، الشيء الذي يعطي للتشبيه فاعلية في خلق المفاجأة، وديناميكية في رفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري:

قلت لها في الليلة الماطرة:

البحر عنكبوت

وأنت ـ في شراكه ـ فراشة تموت

وانتفضت كالقطة النافرة(١٥)

حيث يصادفنا في هذا المقطع ثلاثة تشبيهات تختلف نوعيا، فالأول بليغ، والثاني مرسل، والثالث مفصل. وتواردهما بهذا الترتيب له ما يبرره فنيا ودلاليا. فعلى مستوى التراكم اللغوي لكل جملة تشبيهية، نجد حركة تصاعدية من الأقل إلى الأكثر، بالنظر إلى عدد كلمات كل جملة، مما يمنح الصورة في كليتها مسحة إيقاعية ممتدة. وعلى مستوى الدلالة يتم الإفصاح عن الحقيقة بشكل تدرجي يراعي سياق البوح وكمية الجرعة في كل جزء من أجزاء هذه الحقيقة.

وهناك الصورة الحسية التي يتعدد فيها المشبه ويتفرد المشبه به، وينتج عن ذلك اختزال للعناصر في بؤرة واحدة، مما يتسبب في تضييق المجال المرئي للصورة:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة !

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح !

المنازل أضرحة،

والزنازن أضرحة،

والمدى.. أضرحة(١٦)

تؤكد هذه الصورة مبدأ التكثيف والاختزال من أجل بلورة المعنى المراد توصيله، والمتجسد في فداحة القتل. ومن أجل بلوغ هذا الهدف، يتم اللجوء إلى خرق المألوف بواسطة تحجيم المعنوي «سقط الموت»، وتشييء الإحساس «انفرط القلب كالمسبحة»، ودمج الخلص في العام (المنازل أضرحة/ والزنازن أضرحة/ والمدى أضرحة)، وإذا كان خرق المألوف هو الغاية المستهدفة في الممارسات الشعرية الحديثة، فإن عدة عناصر بلاغية وغير بلاغية كانت مسؤولة عنها في الصورة التي نحن بصدد تحليلها. فالبلاغية تتمثل في استعارتين فعليتين وأربعة تشبيهات. أما غير البلاغية فتتجلى في المستوى المعجمي والأسلوبي؛ ذلك أن الأول يهم جانب انتقاء مفردات تحقق قدرا من الشعرية أثناء اجتماعها في بنية واحدة. أما الثاني، فيهم جانب ترتيب عناصر الصورة، وظاهرة التكرار في جزئها الأخير. إن حسية هذه الصورة راهنت على الانتقال من المتخيل إلى المرئي، وذلك بإعادة تشكيل المفاهيم المجردة (الموت ـ الحزن) تشكيلا يمنحها مظهرا ماديا، ونسف تعددية المكان (المنازل ـ الزنازين ـ المدى) من أجل خلق مكان واحد متجانس وهو المكون من الأضرحة.

وقد تميل الصورة إلى تقرير حسية مفرطة، معتمدة على مجموعة من الاستعارات التصريحية المتجانسة التي تقوم ببناء مشهد تمثيلي مكتمل، تدل القرينة اللفظية على المشهد الحقيقي الذي يرمز إليه، يقول الشاعر أمل دنقل في سخرية مريرة:

كنت في المقهى، وكان الببغاء

يقرأ الأنباء في فئران القمح،

وهي تجتر النراجيل، وترنو إلى النساء(١٧)

إن قارئ هذا المقطع سيتصور أن الأمر يتعلق بقصة تعليمية تعتمد شخصيات متخيلة ـ كما في كليلة ودمنة ـ أو بمشهد من الرسوم الكرتونية التي تخاطب عقول الأطفال.. ولكن ما إن يصل إلى القرينتين اللفظيتين «يقرأ الأنباء» و«تجتر النراجيل» حتى يدرك البعد الرمزي الذي يفيده طرفا الصورة (الببغاء ـ فئران القمح). ومن ثم يشرع في البحث عن المعادل الموضوعي لكل طرف. فـ«الببغاء» لن يكون إلا إنسانا مقلدا أو مأمورا بقراءة ما يلقى إليه من «أنباء» دون أن يفكر في فهمها أو معارضتها. أما «فئران القمح» فهم رجال مستهلكون لما

يجدون بين أيديهم دون أن يكلفوا أنفسهم بذل الجهد، لأنهم يكتفون بـ «اجترار النراجيل» و«الرنو إلى النساء». من هنا ندرك أن المتخيل الشعري في هذه الصورة يعكس مشهدا يوميا مشوبا بكثير من العبثية والإحباط لانعدام التواصل بين «الببغاء» و«فئران القمح».

ولا شك أن قراء الشعر يعرفون جيدا قدرة الشاعر الكبير أمل دنقل على تحويل المشاهد اليومية المألوفة إلى لوحات شعرية باذخة يفيض بها خياله المبدع بما اشتهر به من نزعة السخرية السوداء التي بقدر ما تخلق من تسلية وفرجة مضحكة، فإنها بالقدر نفسه تتيح إمكانية الإجهاش بالبكاء إشفاقا على واقع الناس المؤلم وعذاباتهم التي بلا حد.

٢. الصورة الذهنية:

إذا كنا في المستوى السابق قد حاولنا تلمس مفهوم الحسية في الصورة الشعرية من خلال تحليل عينة من الصور الممثلة لها في شعر أمل دنقل، ووفقنا ـ في تلمسنا ذاك ـ بين التحليل البلاغي والدلالي، فإننا سنعمل في هذا المستوى على مقاربة الصورة الذهنية؛ أي التجريدية، وذلك بتطبيق معطيات التحليل على مجموعة من الصور التي افترضنا تجريديتها مسبقا اعتمادا على مؤشرات محمولاتها المعنوية، موضوعية كانت أو شعورية، بالنظر إلى الانتقال إلى المستفاد من مفردات الصورة وتركيبها. ذلك أن الانتقال المقصود هو الذي يتم من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر. وتلعب الاستعارة المكنية دورا لافتا في بلورة هذا النمط من الصور، وخاصة الاستعارة الإسمية التي ترد في تركيب نحوي مكون من مضاف ومضاف إليه. وتشتد حدة التجريد حينما يضاف المحسوس إلى المجرد أو يعاد تشكيل أشياء الطبيعة والواقع، وجعلها تتبادل الأدوار فيما بينها، وتعير خصائصها لتستقبل خصائص غيرها، يقول الشاعر أمل دنقل:

على محطات القرى..
ترسو قطارات السهاد
فتنطوي أجنحة الغبار في استرخاءة الدنو
والنسوة المتشحات بالسواد
تحت المصابيح، على أرصفة الرسو
ذابت عيونهن في التحديق والرنو
علَ وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد
تشرق من دائرة الأحزان والسلو(١٨)

تجتمع كل الانزياحات الواردة في هذا المقطع على خرق نظام اللغة، مرة باستعارة محسوس لمجرد، ومرة أخرى باستعارة محسوس لمحسوس مع وجود شبه معنوي. وبالنظر إلى علاقة الانزياحات بالدلالة المستهدفة، نلاحظ أنها لا تكتفي بالعمل على تغيير المعنى والحد من مباشريته، وإنما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال بهول مشهد انتظار الغائبين. وهنا تكمن أهمية الانزياح المؤسس على الاستعارة الناجحة؛ تلك الاستعارة التي يقول عنها جان كوهين :Jean COHEN «إن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية.»(١٩)

وهناك الصورة الذهنية التي تنبني بواسطة رص المعطيات المرجعية المتناقضة في تركيبة واحدة، فتذوب خلالها حدة المفارقة، لأن هذه المعطيات المتناقضة عندما تدخل إلى حيز المتخيل، تجد المناخ الفني الذي يجعلها تأنس إلى بعضها البعض، وتعمل على تشكيل صورة مرئية على أنقاض المعاني الممعنة في التجريد:

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندر الأكبر:
لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلي
لأنكم معلقون جانبي.. على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلي
لربما: إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:
يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم.. مرة !(٢٠)

لا شك أن المتخيل في هذه الصورة يوجد في موضعين: «إذا التقت عيونكم بالموت في عيني» و«يبتسم الفناء داخلي» ويكون الأساس البلاغي المؤدي إلى الوظيفة الشعرية مجازا مرسلا في الموضع الأول، واستعارة مكنية في الموضع الثاني. ذلك أن الشاعر يستدعي الموت

بوصفه سببا لإفادة الأثر المسبب، وهذا هو المجاز المرسل، لكن فاعليته الفنية لا تبرز إلا عند دخوله في سياق تركيبي، يجعل شحنته المجازية تسري عبر الكلمات المجاورة، وربما امتدت إلى أقصى نهاية المقطع.

أما الاستعارة المكنية في «يبتسم الفناء داخلي» فتلغي الحدود بين الحسي والمجرد، وتخلق حالة من التفاعل المتبادل بينهما، ليتولد عن ذلك مشهد غرائبي يُري ما لا يُرى ويؤسس لموقف نادر يتبدى الإنسان فيه منسجما مع فنائه.

وعلاوة على ذلك، فإن معنى المقطع لا يمكن أن يصار إلى تأويله إلا بالمرور على الدلالة المركبة في «يبتسم الفناء داخلي». فإذا كان مضمون الخطاب الموجه إلى «الأنتم» ـ من قبل مرسِل يفترض أنه ميت بدلالة عبارة «الموت في عيني» عليه ـ يتمثل في طلب رفع العيون، فلأن الغاية المستهدفة هي «ابتسام الفناء» وهي نتيجة، إذا اقتصر على الأخذ بملفوظيتها قد توقع الفهم المنطقي في تناقض مؤكد. ولكن بسبر الأبعاد المجازية المرمي إليها في «ابتسام الفناء» يتضح أن المقصود بالابتسام ليس الفناء، وإنما الطرف المجاور له، وهو روح المرسِل.

لقد عرف الشاعر أمل دنقل بميله الكبير إلى أسلوب المفارقة في تصوير مختلف الحالات الخاصة والعامة ربما لأن علاقته بنواميس الوجود ومعطياته تتجسد في ذلك الموقف المتشكك في التوازن والعدالة، يقول من ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس»:

قلبي صغير كفستقة الحزن.. لكنه في الموازين
أثقل من كفة الموت
هل عرف الموت فقد أبيه
هل اغترف الماء من جدول الدمع
هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه.. ورماه ؟(٢١)

يتحدد الموقف هنا في تحجيم الموت ثم تشخيصه من أجل مواجهته، لأنه يستحيل مواجهة الشيء المجرد. فالتحجيم يتمثل في تحويل الموت إلى مادة قابلة للوزن «كفة الموت». والتشخيص ينتج عن إعارته مجموعة من الأفعال والسلوكات البشرية «عرف» و«اغترف» و«لبس» و«حاك». أما المواجهة فتبرز في القيام بالحد الأدنى الذي يستطيعه الإنسان العاجز أمام جبروت الموت، وهو الاستنكار الذي يستفاد من حرف الاستفهام «هل».

إن ذهنية هذه الصورة تتجاوز معاداة الموت إلى مخاصمة المتسبب فيها، وفي لغة أقرب إلى العتاب الكسير منه إلى التنديد القوي.. مما يجعل لغة هذا العتاب تشي بمسحة صوفية تساهم في تخصيب البعد التخييلي للصورة.

وقد تتجسد ذهنية الصورة في الانتقال من اليأس كمرجع إلى المستحيل كمتخيل، يقول الشاعر:

سيقولون:
ها نحن أبناء عمّ
قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك
واغرس السيف في جبهة الصحراء
إلى أن يجيب العدم(٢٢)

تشتمل هذه الصورة المحورية، المتضمنة في المقطع، على صورتين جزئيتين، تدل على الأولى عبارة «واغرس السيف في جبهة الصحراء» والثانية تدل عليها عبارة «يجيب العدم». وكلتاهما تستندان إلى مرجع معنوي تعمل الأوجه البلاغية على تسييجه بالغموض الفني المطلوب. وتتمثل هذه الأوجه في الاستعارة المكنية الدالة على التجسيد والتشخيص. فالتجسيد تحققه استعارة الجبهة للصحراء. أما التشخيص فتحققه استعارة «يجيب» للعدم. وبالرغم من الحسية التي تستشف من الصورة الأولى، فإن سمة التجريد تبدو غالبة عليها إذا ما أوردناها في السياق التركيبي: «واغرس السيف في جبهة الصحراء» فتخرج الدلالة من مفهوم خاص معلوم إلى مفهوم عام مجهول. وينشأ عن ذلك بعد رمزي توحي به كلمة «الصحراء» كدال. أما الصورة الثانية فتبقى مفتوحة على المزيد من التجريد في انتظار «أن يجيب العدم»!. ذلك أن شرط المشاهدة ينتفي هنا، مما يتطلب المرور بعدة مراحل إدراكية قبل أن يتمثل «العدم» في صورة شخص يهم بالإجابة:

العدم	يجيب	شخص مشاهد
(تجريد)	(صورة سمعية)	(صورة بصرية)

إذ لابد من قطع مرحلتين على الأقل للوصول إلى الصورة

البصرية، تتجلى الأولى في ما توحي به كلمة «يجيب» من تشخيص، ونستعين هنا بحاسة السمع. وتتجلى الثانية في ما نتوصل إليه من تأويل وتخييل، لنعطي للصورة السمعية هيئة مشاهدة.

٣. الصورة الرمزية:

يمكن تصنيف الصورة الرمزية في ثلاثة أنواع بالنظر إلى طبيعة الرمز، فهو إما أن يكون مفردا، أي عبارة عن كلمة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة، لتنوب عن شيء أو تمثل شيئا آخر كما يقول الناقدان أوستن وارين ورينيه ويليك(٢٣).. أو يكون مركبا أي يأتي مركبا في إطار حكاية دالة، أو يكون تمثيلا لموقف معين Allégorie، وفي هذا الصدد تكون الصورة ناهلة من منبع أسطوري أو ديني أو تاريخي. وهكذا تمر الصورة الرمزية بمرحلتين، تتأسس الأولى على الإدراك المباشر اعتمادا على الوجه البلاغي الموظف ولما كان هذا الوجه البلاغي واردا في إطار الرمز، فإنه يتم الانتقال من الإدراك المباشر Dénotationإلى الإدراك الإيحائي Connotation الذي يفجر الرمز، «فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم أو تمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزا»(٢٤).

ويشكل الرمز المفرد أعلى نسبة في الحضور داخل المتن الشعري لأمل دنقل، نظرا لوفرة الرموز المعجمية في الشعر. ولما كان الأمر كذلك، فإننا سنكتفي بالتدليل على نماذج قليلة مما يتحقق فيه التوهج ويسمو بالمتخيل إلى ذروة الإيحاء. فمن الرموز المستعملة لأداء موقف اجتماعي نتوقف عند هذه الصورة:

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال(٢٥)

إن هذه الصورة تعطي للحسي المشاهد مكانة كبيرة، وذلك لورود دالين رمزيين تغلب عليهما طبيعة لونهما. وهما «العلم القرمزي» و«رغيف الدم». وثمة رمز آخر تشتمل عليه الصورة وهو «الجماجم». وكل هذه الرموز الثلاثة تأتي في سياق دلالي متجانس يفيد مدلولا واحدا، هو الثورة والتضحية بالنفس:

الدلالة الرمزية	الرمز	الصورة الرمزية
التضحية	التضحية	التضحية
الأحمر الغامق	الدم	الموت
العلم القرمزي	رغيف الدم	الجماجم

ثم إن الصورة بكل عناصرها تأتي في إطار وحدة تركيبية متناسقة، يلم أطرافها الأسلوب الاستفهامي المفيد للإنكار؛ إنكار خفض «العلم القرمزي» الذي رفعته «الجماجم»، إذ ليس من السهولة تقويض أسس الثورة التي تحققت بثمن باهظ.. وإنكار بيع «رغيف الدم»،رمز المكتسبات التي تحققت أيضا ببذل النفس.

إن الحسية المؤسسة من قبل بلاغة اللون أو رمزية الدم في هذه الصورة لا تفيد المدلول عن طريق المشابهة كما يحدث في الاستعارة، وإنما تفيده صورة اللون القرمزي كأيقونة دالة على الدم. وصورة الدم ذاتها كرمز دال، تتم بطريقة عقلية تبعا لكلمة الدم المعجمية المتفق على رمزها إلى الثورة أو التضحية في الثقافة الإنسانية. وهكذا يقوم الرمز بالتمرد على اللغة المعيارية، ويحقق انزياحا كبيرا وعوالم من الإيحاءات المفتوحة.

وقد تستدعي الصورة الرمزية الواحدة مجموعة من العناصر الرمزية الكافية لتأدية الموقف، دون أن يتعلق الأمر برمز مركب ما دامت تلك الرموز متسمة بالتباين والاختلاف، يقول الشاعر:

أحببت فيك المجد والشعراء

لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم

يمشي في مدائنك المليئة بالذباب

يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق

والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط

أوقفت ساعاتها

وتجشأت بموائد السفراء(٢٦)

يتعايش في هذا المقطع رمزان، هما «العنكبوت» و«الطواويس» مع عناصر بلاغية أخرى تتمثل في الكناية «مدائنك المليئة بالذباب» والمجاز المرسل «القلوب». وتتعاون كلها في بناء صورة متنامية أفقيا. ونلمس هذا التنامي في تداعي المعاني وتطور الموقف في إطار المعطى البلاغي لخدمة المعطى الرمزي.

إن الرمزين «العنكبوت» و«الطواويس» يمثلان ركني الصورة باعتبارهما منتجين للحدث. ومعلوم أن «العنكبوت» رمز لمن ينسج شراكا لتقع فيه فريسته. وإذا كان هذا «الشراك» منصوبا في «مدائن مليئة بالذباب» فعندئذ تتضح مرموزية العنكبوت والذباب، وتتجسد في علاقة التوازي بين عالم الحشرات وعالم الناس.. إذ استعير الأول للثاني لإفادة ثنائية المستغِل/ المستغَل (بكسر العين في الأول وفتحها في الثاني). وهذا العنكبوت نفسه يتحول إلى الطاووس، الذي يرمز إلى الإغراء والعجرفة المنطوية على فراغ وخواء، لإنتاج الجمود الذي تدل عليه عبارتا «نزع التقاويم» و«إيقاف الساعات».

وقد تأتي الصورة الرمزية المفردة لمعانقة الهم الكوني المتمثل في الموت بوصفه حقيقة أزلية يواجهها الإنسان في حياته. ولما كان الموت مفهوما تجريديا، فإن الصورة تعمل على تجسيده حسيا في هيئة رمزية ولكنها مرئية:

ها هو الرخ ذو المخلبين يحوم..

ليحمل جثة ديسمبر الساخنة

ها هو الرخ يهبط

والسحب تلقي على الشمس طرحتها الداكنة(٢٧)

وهكذا نلاحظ أن الشاعر قد رمز إلى الموت بـ «الرخ»، وإلى المفهوم الذي يقع عليه حدث الموت بـ «ديسمبر». وكلا الرمزين وردا في شكل صورتين بلاغيتين، فيمكن اعتبار «الرخ» استعارة تصريحية للطرف الغائب الذي هو الموت، و«ديسمبر» مجازا مرسلا لكونه جزءا من الزمن؛ إلا أن الصورتين في حد ذاتهما تصبحان مركبتين بإسناد عبارة «ذو المخلبين» للأولى، وتعيين الجثة للثانية. لأن المخلبين يعنيان شراسة الدال الرمزي وفتكه، ومن هنا حصول المشابهة بين الرمز الاستعاري وبين المرموز إليه. وهي مشابهة تخيلية وهمية، نجد لها حضورا في التراث الشعري العربي، كما في قول الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع

إن التنصيص على وجود المخلبين بالنسبة للرخ قد قلل من الشحنة الإيحائية التي يحققها الرمز، وأوشك أن يخرجه من بعده الرمزي إلى مجال الاستعارة؛ وبالرغم من ذلك، فإن معطى آخر يجب أن نوليه اهتمامنا، وهو كون الرخ طائرا خرافيا لا وجود له في الواقع. وهذا ما يجعل إسناد المخلبين إليه من قبيل تحسيس المجرد وإمداد الصورة بما تتطلبه من عناصر المشاهدة. أما بالنسبة لرمزية «ديسمبر» فإن إضافته إلى «الجثة» قد خرجت به من دائرة الترميز الذهني للزمن لكي يصبح عنصرا حسيا مشاهدا بالإشارة إلى شكل الجثة وملموسها ـ كونها ساخنة ـ.

وإذا تجاوزنا هذا التصنيف البلاغي إلى مقاربة الصورة بالنظر إلى عناصرها الدلالية، فإننا نجد انسجاما كليا بين العناصر الرمزية المنفذة للحدث: «الرخ» باعتباره فاعلا، و«ديسمبر» باعتباره مفعولا به، وبين الفضاء الذي تحقق فيه الحدث، ويتمثل في السواد المترتب عن «إلقاء السحب لطرحتها الداكنة على الشمس».. وهو فضاء يوحي بالجو المناسب لحدوث الموت وشيوع الحداد. وعلى كل حال فإن هذه الصورة الرمزية تختزل حقيقة الكون وحتمية المصير، ويمكن أن نجسد ذلك في هذه الخطاطة

الرمز	المدلول (١)	المدلول (٢)
الرخ	الفتك	الموت
ديسمبر	نهاية دورة الزمن	الموت
الطرحة الداكنة	الظلال والسواد	الحداد

وقد يميل الشاعر إلى الإكثار من توظيف الصور الرمزية التمثيلية، فيستثمر أسماء تاريخية وأسطورية وأدبية على نحو لافت للنظر؛ وفي معظم الأحيان تتوازى مدلولات هذه الصور مع دوالها الرمزية، وحينئذ تكون كل عناصر الحكاية الموظفة عبارة عن استعارات رامزة، يقول أمل دنقل ـ على سبيل المثال ـ:

من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان(٢٨)

ففي هذه الصورة نصادف عالمين متوازيين. أحدهما

يدرك من المعنى الحرفي المباشر، وثانيهما يؤول من خلال الأبعاد الرمزية للدوال. فالعالم الأول هو عالم الحيوانات، وفيه تظهر شخصيتان: الحمل والذئب، ويدور بينهما حدث واحد، هو «افتراس الذئب للحمل». أما العالم الثاني، فهو عالم الناس بما يشتمل عليه من علاقات نفسية واجتماعية. وهناك صفتان مرتبطتان بشخصيتي العالم الأول، وهما: الشبع للذئب، والجوع للحمل، مما يساعد على تأويل الموضوع المرموز إليه بكيفية مقنعة ولا تحتمل الافتراض. ذلك أن الذئب الشبعان لا يمكن أن يرمز إلا إلى الإنسان الطامع والمتهافت، والحمل الجائع يكون على النقيض من ذلك رمزا للإنسان الضعيف المستَغل.

خاتمة:

لقد كان المتخيل الشعري عند أمل دنقل مكونا أساسا في تجربته المتميزة، فهو الذي أعطى للشعر المعاصر من خلاله مذاقا خاصا، وجعل القصيدة متمكنة من تحقيق أهدافها في الإمتاع والإقناع.. الإمتاع الذي هو تذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، والإقناع الذي نعني به قدرة شعر أمل دنقل على النفاذ إلى إدراك المتلقي ووجدانه وترك بصماته فيهما. لقد كان متخيله في المرتبة الوسطى بين الإظهار والغموض، على عكس التجارب المباشرة عند بعض الرواد وعلى عكس الإبهام عند بعض دعاة الحداثة.. كما كان هذا المتخيل آخذا من البلاغة العربية لمسة الوجه البلاغي كمدلول أول وممعنا في العمق الرمزي والإيحائي كمدلول ثان، ومن ثم لم يخطئ شعر أمل دنقل قلوب قرائه.. فآمن هؤلاء القراء بضرورة الشعر وجدواه مثلما آمن شاعرنا الكبير قبلهم بذلك. ولأنه عاش الحياة في أدق نبضاتها فقد تغنى بتفاصيلها غناء جعل الأشياء الصغيرة واليومية تنتفض بضربات فرشته الشعرية الباذخة، فكان أمل دنقل - رغم حرصه على الوزن - أقرب شعراء التفعيلة إلى قصيدة النثر.

الهوامش

(١) صبحي البستاني - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) - دار الفكر اللبناني، ط ١ - بيروت ١٩٨٦، ص ١٢.

(٢) صلاح فضل - أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب، بيروت ١٩٩٥، ص ٤١.

(٣) Henri MORIER - Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique - Presses Universitaire de France, 3éme édition 1981, P 10.

(٤) رجاء عيد - دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية - منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر (د. ت)، ص ٤٣.

(٥) المرجع نفسه - ص ٤٨.

(٦) Jean-Louis JOUBERT, La Poésie, Cérès Edit, Tunis 1992, P 79.

(٧) المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

(٨) نقلا عن جان لوي جوبير - المرجع السابق، ص ٨١.

(٩) محمد لطفي اليوسفي - في بنية الشعر العربي المعاصر - سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص ٢٧.

(١٠) J.L JOUBERT, La POESIE, op. Cit. Page 37.

(١١) أمل دنقل - مقتل القمر - الأعمال الكاملة - دار العودة (بيروت) ومطبعة مدبولي (القاهرة) ١٩٨٥، ص ٦٦.

(١٢) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (م. س)، ص ١١٧.

(١٣) أمل دنقل - أوراق الغرفة ٨ (م. س)، ص ٣٩١.

(١٤) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (م. س)، ص ١٦٩.

(١٥) أمل دنقل - العهد الآتي - الأعمال الشعرية الكاملة (م. س)، ص٢٩٩.

(١٦) أمل دنقل - العهد الآتي - الأعمال الشعرية الكاملة (م.س)، ص ٢٧٤.

(١٧) أمل دنقل - تعليق على ما حدث - الأعمال الشعرية الكاملة (م. س)، ص٢٤٢.

(١٨) أمل دنقل - تعليق على ما حدث - الأعمال الشعرية الكاملة (م. س)، ص٢٤٩.

(١٩) جان كوهين - بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - دار توبقال للنشر - البيضاء ١٩٨٦، ص٢٠٥.

(٢٠) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص ١١٠ - ١١١.

(٢١) أمل دنقل - أقوال جديدة عن حرب البسوس - الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص٣٤٥.

(٢٢) المصدر نفسه - ص٣٢٦.

(٢٣) نظرية الأدب - ترجمة: محيي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٢ ، بيروت ١٩٨١، ص١٩٦.

(٢٤) المرجع نفسه - ص١٩٧.

(٢٥) أمل دنقل - أوراق الغرفة ٨ - الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص٤٠٤.

(٢٦) أمل دنقل البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص١١٩.

(٢٧) أمل دنقل - أوراق الغرفة ٨ - الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص٣٨٠.

(٢٨) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة(م. س)، ص١٤٨.

الأسس النظرية لقصيدة النثر
في الأدب العربي الحديث
(مرحلـــة التأسيس)

حسـن مخافـي*

١ ـ تقديم

١,١ ـ تحتل قصيدة النثر في أيامنا هذه موقعا هاما في المشهد الشعري العربي، من حيث الكم على الأقل. وعلى الرغم من وفرة الإنتاج على المستوى الإبداعي، إلا أن ذلك لم يسهم، بشكل حاسم في بلورة مفهوم لقصيدة النثر، على المستوى النقدي بصفة عامة،وعلى مستوى التنظير بصفة خاصة. فالكتابات النقدية العربية عن هذا النمط من الكتابة الشعرية، ما زالت تراوح مكانها، منذ أن بشرت حركة مجلة «شعر» بقصيدة النثر، بوصفها مخرجا لأزمة الحداثة الشعرية.

لقد مضت أربعون سنة على منح شهادة الميلاد لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث. وكان من المفروض أن يستقيم هذا الجنس الأدبي وفق «قوانين خطاب» تمنحه خصوصيته، وتزيل عنه «عيوب» البدايات. ولكن المتتبع للإنتاج الشعري العربي الحديث يمكن أن يلاحظ أن مفهوم قصيدة النثر، لم يزدد مع انصرام السنين إلا غموضا وضبابية. فمجمل الكتابات عن قصيدة النثر في النقد العربي، ليست فحسب عاجزة عن السير قدما بمجهودات حركة مجلة «شعر» في هذا المجال، ولكنها عاجزة أيضا عن استيعاب تلك المجهودات ومسايرتها، الشيء الذي نتج عنه نوع من الفوضى في الكتابات الشعرية التي انحازت إلى هذا النمط، خاصة لدى من يسمون الشعراء الشباب. ومن هذه الزاوية فإن قصيدة النثر أصبحت، في أغلب الكتابات «حمار الشعراء»، يمتطيها كل من يفتقر إلى توازن كي يصعد سلم الشعر الطويل والصعب. وقد أدى هذا إلى سطوع نجم شعراء «حداثيين» ضحلي الموهبة، فقراء في لغتهم وخيالهم.

وعوض أن ينبري النقد العربي إلى تقويم هذه الوضعية الشعرية، عبر تطوير المجهودات الأولى في التنظير لقصيدة النثر، فإنهساير تلك الجوقة المتنافرة الأصوات. مرة تحت ذريعة النزعة الوصفية الفجة، وتارة عبر حشو المقاربة النقدية بمفاهيم غامضة، تقمع القارئ، وتفقده ثقته بنفسه، وتلوي عنق النص من خلال تأويلات بعيدة، همها الوحيد أن تصبغ مشروعية على نص شعري، ليس فيه من الشعر سوى الاسم.

لا تروم هذه الدراسة ـ بهذا الكلام ـ إلى المس بمشروعية قصيدة النثر، باعتبارها وجها من أوجه الإبداع الخلاق في الشعر العربي الحديث. فقد انطلقت، بشكل واع، مع نهاية خمسينيات القرن الذي ودعناه، لتفتح أفقا شعريا جديدا، يضفي مرونة كبيرة على الخطاب الشعري، ويعيد الاعتبار لتجربة الشاعر، في حل عن الاكراهات العروضية واللغوية التي تضيق من مجال حركته. واستطاع رواد قصيدة النثر، من أمثال أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وغيرهم أن يفرضوا هذا النمط من الكتابة الشعرية، بأعمال إبداعية لا تقل شعرية عن القصائد الموزونة، وبمجهودات نظرية فذة، عملت على صياغة مفهوم

* ناقد من المغرب

قصيدة النثر في الأدب العربي، على وجه خاص.

ولكن الوضعية التي في قصيدة النثر، والتي تمت الإشارة إلى بعض ملامحها الكبرى قبل حين، تتطلب من النقد العربي، تنظيرا وممارسة، مساهمة جذرية في هذا الميدان، استكمالا لمساهمة أولئك الرواد من أجل تأصيل قصيدة النثر في الأدب العربي، بما يجعل منها اختيارا شعريا واعيا بخصائصه الفنية، ومدركا لخلفياته التي ترمي من بين ما ترمي إليه، إلى إضفاء حركية جديدة على الكتابة الشعرية، وإلى نوع من التعددية داخل الخطاب الشعري، تمردا على كل ما هو رتيب وجامد فيه.

٢,١ - وتقترح الدراسة الحالية مساءلة الأسس النظرية التي قامت عليها قصيدة النثر لدى حركة مجلة «شعر»، وذلك انطلاقا من من الاعتبارات والفروض الآتية:

١,٢,١ - تفترض هذه الدراسة أن قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، قد عرفت انطلاقتها الأولى في رحاب حركة مجلة «شعر»، خلافا لما يذهب إليه بعض النقاد، الذين يبحثون عن بداياتها في التراث العربي القديم، أو في كتابات تعود إلى عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي. ويقوم هذا الافتراض على أن قصيدة النثر تختلف اختلافا جذريا عما كان يسمى «الشعر المنثور»، أو «النثر الشعري»، أو «الشعر المرسل»، وهي أنواع من الكتابات عرف بها نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهم.

٢,٢,١ - إن مجلة «شعر» هي التي منحت لقصيدة النثر في الأدب العربي اسمها الذي تعرف به الآن، في مقابل ما يعرف في الأدب الفرنسي ب: Le poème en prose الذي أرسى دعائمه بودلير. وإطلاق قصيدة النثر على الكتابة الشعرية التي لا تستجيب لقواعد العروض، هو تمييز لها عن الكتابات النثرية المشار إليها آنفا. ولا يقتصر هذا التمييز على الاسم، بل يتجاوزه إلى اختلاف في مكونا الخطاب في كل منهما، كما سيتضح فيما بعد.

٣,٢,١ - إن اكتشاف قارة قصيدة النثر من لدن «شعر»في عالم الشعر العربي الحديث قد دفعتها إليه دفعا، رؤيتها إلى الحداثة الشعرية. وذلك وفق نسق نظري مبني، كان يهدف إلى صياغة جديدة لمفهوم القصيدة، في الشعر العربي الحديث. ولا يمكن استيعاب قصيدة النثر إلا في إطار هذا السياق العام، الذي تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عنه.

٤,٢,١ - إن اللجوء إلى قصيدة النثر قد صاحبه، لدى حركة مجلة «شعر»، وعي حاد بضرورة هذا النمط من الكتابة الشعرية. وهذا ما يفسر أن الحركة لم تكتف بتبنيها له على المستوى الإبداعي، بل أرفقت ذلك، وبصورة محايثة، بدراسات نظرية، سيتبين من خلال هذا البحث، أنها تكشف عن وعي متقدم بالحاجة إلى قصيدة النثر، بعيدا عن النزق التجريبي الذي نشهده لدى بعض الشعراء اليوم.

٢ - الأشكال الشعرية بين القديم والحديث

لقد كانت حركة مجلة «شعر» تؤكد على أولوية «المضمون» في تحديدها لمفهوم الشعر. فقد كانت ترى أن مصدر الشعرية، تكمن في الشحنة الرؤيوية التي تفصح عنها القصيدة، وليس في طرائق التعبير. ومن الطريف أن الحركة كانت تعاصر ما كان يسمى النقد الجديد في الغرب، الموسوم بنزعته الشكلانية، دون أن تتأثر به، رغم أن الشعرية الغربية كانت تمثل بالنسبة لها أحد الإطارات المرجعية المعتمدة في التنظير الشعري للشعر الحديث.

إلا أن التركيز على «المضمون» بوصفه المصدر الأساس لشعرية قصيدة ما، لا يلغي أهمية الأشكال التعبيرية التي يجب أن تصوغ هذا المضمون. وإذا كان هم الحركة قد انصب بالدرجة الأولى على محاولة إيجاد دور متميز للشعر، يضمن له خصوصيته كخطاب خاص، فإن «شعر» من جانب آخر سعت إلى البحث عن صياغات جديدة، من شأنها أن تستوعب تجربتها الشعرية، وان تكون شاهدا على شعر الرؤيا.

ولما كانت «شعر» تأخذ على التجارب الشعرية التي سبقتها أنها ما زالت مشدودة إلى التقليد في مضامينها، وأنها لم تنجح في تغيير «جوهر» الشعر العربي، وان الأغراض الشعرية التي عرفها العرب منذ القدم، مازالت تهيمن على الشاعر، عن وعي أو عن غير وعي، فإنها بالمقابل ذهبت إلى أن الخروج عن القالب العروضي القديم لم يحدث بدوره أي تغيير في جوهر الشعر العربي. فإذا كان نظام البحر قد نجح في التقعيد للشعر العربي، فإن نظام التفعيلة لا يعدو أن يكون تنويعا على هذا التقعيد. ومن هنا أصبح شعر التفعيلة عاجزا عن أن يكون تحولا في مسيرة الشعر العربي.

إضافة إلى ذلك، فإن عالم الشعر الذي رسمت «شعر» خطوطه العريضة، هو عالم فالت من كل زمام، انه «عالم بلا خرائط»، إذا صح أن نستعير عنوان رواية جبرا ومنيف للتعبير عنه. وبما انه كذلك فإن الشاعر يعتمد لاستكناهه على التجربة الشخصية التي هي منبع الرؤيا، الشيء الذي يجعله مشحونا بنزعة أنطلوجية ميتافزيقية. وهذا أدى على مستوى التعبير إلى أن شعار «الحرية» كمحتوى، قد انتقل إلى شعار في مكونات الخطاب الشعري نفسها.

وإذا كانت الحرية التي تدعو إليها «شعر»، هي حرية فردية، فإنها نادت كذلك بضرورة الاعتراف بحرية الشاعر في ما يخص الأدوات التعبيرية، التي يجب أن تفصح بدورها عن هذه الحرية. ومن هنا سقطت كل المقاييس التي تعورف عليها لفرز ما هو شعر. عما ليس شعرا. وحلت محلها مقاربات خالية من اليقينية ومن الوثوقية، وكأننا أمام «كتابة» وليس أمام شعر. وكما سيتضح لاحقا فإن مجلة «شعر» كان يحركها هاجس النص الشامل، الذي من شأنه أن يتجاوز الحدود، التي وضعها منظرو الأجناس الأدبية.

ورغم أن «شعر» لم تستطع أن تحقق هذا الهدف كاملا، إلا أن منابر

أخرى أتت من بعدها، وعلى رأسها مجلة «مواقف»، التي يمكن اعتبارها تطويرا لمشروع «شعر»، قد أسست لما يمكن أن نسميه كتابة عربية جديدة، وخاصة من خلال أدونيس الذي كان رائد المنظرين في «شعر».

هكذا رأت حركة مجلة «شعر» أن أول شرط للشعر هو الحرية في بعدها المعنوي وفي بعدها الفني معا. وتجد هذه الحرية تجسيدها الملموس لدى الحركة في التركيز على نقطتين لا يمكن الفصل بينهما.

١,١,٢ - أما الأولى فتكمن في العلاقة الجدلية بين شكل العمل الشعري ومضمونه، رغم اقتناع «شعر» بتبعية الأول للثاني. وانطلاقا من هذه العلاقة فإن «القالب هو جزء من بناء الفكرة، وتنميتها، وإعطاؤها كل مدى أبعادها وظلالها بقدر ما تبيحه طبيعة الفكرة، وما تحتويه من أبعاد وظلال. القالب الجديد للفكرة أو العاطفة، أو الإحساس الجديد. ينتج عن ممارسة لحياة جديدة، وإيمان أعلى في الحياة الجديدة. أما القالب العتيق فهو للفكرة العتيقة المنبثقة من ممارسة لحياة عتيقة أيضا»(١). هكذا ترجع «شعر» تطور القالب الفني، مثله مثل المضمون، إلى ضرورة استجابته «التعبير عن روح العصر». وبهذا المعنى ينتفي كل صراع بين القديم والحديث، مادام كل منهما يسعى إلى التعبير عن روح عصره: «أنا لا أومن بالتفرقة بين الشعر القديم والشعر الحديث، فالشعر هو الشعر لا قديم فيه ولا جديد»(٢).

إن اكتشاف قارة قصيدة النثر من لدن «شعر» في عالم الشعر العربي الحديث قد دفعتها إليه دفعا، رؤيتها إلى الحداثة الشعرية

ولكن هذا لم يمنع مجلة «شعر» من توجيه نقد لاذع إلى الشعر العربي القديم، لأنه يولي أهمية قصوى للقالب ويكاد يهمل المضمون. ذلك أن الحياة العربية قد تعرضت لتحولات شتى. ولكن القالب الشعري الذي صاغ هذه الحياة بقي كما كان عليه منذ الجاهلية. مما يدفع إلى القول: إن الشعر العربي ظل يعتمد قوالب جاهزة موروثة ومحددة مسبقا. وهو ما أدى إلى كونه شعرا يتسم بالازدواجية. أما المفهوم الشعري الذي تدعو إليه «شعر»، فينظر إلى القصيدة «بعكس مفهوم النقاد والشعراء العرب حتى أيامنا، كمخلوق عضوي لا ازدواجية فيه بين المعنى والمبنى، وهي تنمو بين يدي الشاعر في المبنى والمعنى معا»(٣).

لاشك أن قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي والشعري بصفة خاصة، هي مسألة تخص النقد اكثر مما تتعلق بالإبداع. رغم أن قوانين خطاب ما تفرض في أحيان كثيرة تكييف المضمون مع الشكل أو العكس. ومن هنا يمكن القول إن الذي يؤدي إلى الفصل بين المكونين إنما هو الناقد الذي يفتقر إلى الأدوات التي تبرهن على الروابط بينهما. ولكن الشاعر أيضا، كثيرا ما يخضع للتقنيات التي يضعها الناقد، فيسهل حينذاك الكشف عن مواطن الاختلال.

غير أن حركة مجلة «شعر» ترمي من خلال دعوتها تلك، إلى إحداث ثورة في مفهوم الشعر، كما عرفه العرب إلى حدود منتصف هذا القرن. وهو ما يدخل في صميم أخذها بمبدأ «التحديث» الذي بشرت به، والذي يأخذ على عاتقه إعادة النظر في الموروث الشعري، واقتحام مجال الحضارة الإنسانية. وهي بهذا تكون منطقية مع نفسها: فإذا كانت وظيفة الشعر لديها تتمثل في الكشف عن عالم عائم، غير محدد، وميتافيزيقي، وإذا كان موضوع الشعر حكرا على القضايا الإنسانية ذات البعد الأنطلوجي، فإن القالب الشعري، الذي يستطيع استيعاب هذه الوظيفة، وذلك الموضوع، يجب أن يكون قالبا إنسانيا. فالفكرة في الشعر «تفرض شكله التعبيري. وإن القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى، حقيقة إنسانية شاملة، من خلال الجزئيات ولذلك نفترض وجود أسلوب تعبيري جديد. لا فرق أن يكون مرسلا أو موزونا. المهم هو البحث عن طريقة تستوعب أعماق الفكرة وتستهلكها. والقصيدة الحديثة من هذه الناحية، لم تكتمل بعد، فهي أبدا تبحث عن مركز تستند إليه»(٤).

ولما كانت «الفكرة الغيبية الكبرى» تنبع من التجربة الشخصية للشاعر كما ألمح البحث إلى ذلك آنفا، فإن الشكل الشعري بدوره يجب أن يصدر عن هذه التجربة. وبذلك تضرب عرض الحائط كل المقاييس المتعارف عليها في الشعر، وعلى رأسها الوزن. ويتمرد الشعر على كل التعريفات التي تحصره في نطاق معين. إذ ليس هناك «وجود قائم بذاته، جوهر ثابت مطلق، نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة، المطلقة. ليس هناك بالتالي خصائص ثابتة مطلقة تحدد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا. الوجود الحقيقي هو الشاعر هو القصيدة»(٥). من هنا فإن أية قراءة للقصيدة هي قراءة لتجربة الشاعر، وليس للشعر نفسه، لأن الشعر يصبح جنسا متنوعا بتنوع تجارب الشعراء أنفسهم.

٢,١,٢ - أما النقطة الثانية فهي امتداد للنقطة الأولى وتكملة لها: فمادام الشاعر هو مصدر الشعر مضمونا وقالبا، فإن «شعر» ركزت على ضرورة إعطائه الحرية الكاملة في اختيار قالبه دون حاجة إلى النظر إلى الوراء إلا من أجل تجاوزه. وإذا اتضح أن الرؤيا الشعرية فردية، ومناقضة للمجتمع، فإن «شعر» ترد ثبات الشعر العربي في قالب واحد، إلى أخذه بالأحكام «العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة، دون إخضاعها لأي تأمل ذاتي نقدي من الشاعر»(٦). وقد نتج عن هذا أن «تضاءلت التجربة الإنسانية الشاملة من الشعر العربي، وكادت تفقد التجربة الذاتية مظاهر القلق والصراع»(٧). وبعبارة أخرى، فإن ذاتية الشاعر قد ذابت في ذاتية الجماعة، الشيء الذي أدى إلى أن الشعر أصبح تجربة جماعية، ليس لذاتية الشاعر فيها مكان. وبما أن الخضوع للجماعة يتم تحت اتفاق عرفي، فإن الاتفاق قد جسد في قواعد الشعر المعروفة التي تتلخص في قول قدامة: «الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى».

متى تم خروج الشاعر عن طوق الجماعة؟ عندما أدرك وجوده الميتافزيقي عبر فلسفات القرنين التاسع عشر والعشرين. وعندما وصل إلى حقيقة مفادها أن وجوده في حريته الفردية، حينئذ تمت عملية بعث الشاعر/النبي من جديد.

إن تركيز حركة مجلة «شعر» على الحرية الفردية، التي تصل إلى حد التقديس، قد أدى بها في بعض الأحيان، إلى التنظير للشاعر وليس للشعر نفسه. ذلك أنها ذهبت إلى تأكيد الطابع الفردي والشخصي للتجربة الشعرية. وبما أن التجربة الشخصية التي هي مصدر الشعر، تتفاوت بالتأكيد من شاعر إلى آخر، فإن القول بوجود قالب شعري مسبق، يلغي هذه التجربة. ومن ثم كانت دعوة «شعر» إلى «التحرر في صياغة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي»(٨). وإلى «إطلاق الشعر من كل قيد أو شرط. فلا قواعد عروضية مسبقة، ولا حدود تقف حائلا بين الشاعر والإبداع»(٩).

ويمكن للمرء أن يتساءل بعد هذا: ماذا بقي من الشعر للشعر، إذا تخلص من جميع الخصائص التي يعرف بها كخطاب، وقد تأكد فيما سبق أن «شعر» ترفض كل المقاييس التي تساعد على تحديد ما لمفهوم الشعر؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تشكل قطب الرحى في هذه الدراسة. ورغم هذا فإن البحث يبادر الآن، إلى تسجيل أمرين يبدوان غاية في الأهمية بالنسبة لسؤالنا.

٣,١,٢ - إن مجلة «شعر» كانت مدركة لضرورة البحث عن «بديل شعري» على المستوى النظري، وعلى المستوى الإبداعي أيضا. ويسود المجلة في مواقع كثيرة، إحساس بالحرج من جراء هذا الرفض المطلق لكل ما من شأنه أن يقنن للشعر. وتعبر خالدة سعيد عن هذا الإحساس فتقول: «عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية. فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية. جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها فكسروا الآنية واندلق الشعر حيا بين أيديهم. وبالطبع حاولوا أن يتوصلوا إلى أسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على الرغم مما فعلوا. السؤال الذي نواجه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدوها لتحل محل المقومات القديمة؟ إذ أن الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحت، عليه أن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشرعة جديدة»(١٠).

٤,١,٢ - إن هذا الإحساس بالحرج تجاه «البديل» الشعري، هو ما جعل «شعر» تحد من جموح الحرية التي نادت بها، تارة بالقول إن «الحرية لا تعني الفوضى. فالشاعر الحق يضع لنفسه في حريته قواعد وحدودا، يستمدها من ذوقه الشعري السليم.»(١١) وتارة أخرى بالاعتراف بأن الحرية قد تؤدي إلى الفوضى. ولكنها «الفوضى التحريرية العارفة»(١٢) التي «يجب ألا تخيفنا، بقدر ما يجب أن يخيفنا النظام القاصر العقيم. ضمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة»(١٣).

ويظهر أن حركة مجلة «شعر» في كل الأحوال، لم تستطع أن تحقق هذا المشروع الطافح بالطموح. أي أنها لم تصل إلى الشكل الشعري المفتوح إلا بصورة نسبية جدا. وهذا العجز لا يعوزه الدليل: فقد لاحظ كمال خير بك أن أعضاء «شعر» قد «كتبوا أفضل أعمالهم الشعرية في أبيات موزونة مقفاة، لم تكن التعديلات الوزنية لتمنعها من الاحتفاظ بالنبرة الموسيقية النادرة للشعر العربي القديم»(١٤). بل إن «شعر» في آخر مرحلتها الأولى أصبحت تشكو من أن الشكل الشعري الذي عملت على بلورته أصبح مستهلكا. وهو ما أكده يوسف الخال حين أعلن أن «الشكل الجديد للشعر العربي المعاصر قد بلغ مرحلة الاستنفاذ»(١٥).

٢,٢ - موقف مجلة «شعر» من أوزان الشعر القديم

لعل أبرز ما يميز موقف حركة مجلة «شعر» من قوانين الخطاب الشعري العربي القديم، هو تلك الازدواجية، التي تتمثل من ناحية، في الدعوة إلى «حرية» الشعر العربي الحديث، ومن ناحية ثانية في إصرارها على اعتبار نفسها امتدادا للتراث الشعري العربي. ويمكن أن نسجل الطابع «الشكلي» لهذا التناقض، إذا أدركنا أن «شعر» كانت تلوح بالانتماء إلى التراث تحت ضغط الحاجة إلى «تغطية» إيديولوجية تتيح لها فك العزلة التي ضربت عليها، في وقت كان فيه التراث يشكل الأرضية الأولى لما يسمى في الأدبيات القومية: «الهوية العربية».

وقد تأكد انسلاخ «شعر» عن التراث في مفهومها للقصيدة/الرؤيا(١٦) التي استمدت إطارها المرجعي من التجارب الحداثية في الغرب. كما أنها أعلنت القطيعة مع التراث من خلال سعيها إلى لغة شعرية(١٧) لم تكن إلا صدى لدعوة بعض الشعراء الغربيين إلى ضرورة الاقتراب من لغة الخطاب اليومي.

ولكن رفض حركة مجلة «شعر» للمضامين التي كانت سائدة في العالم العربي، ومحاولتها إعادة النظر في اللغة الشعرية، لا يمثلان في حقيقة الأمر سوى لبنتين في صرح مفهوم الشعر لديها. فقد كان طموحها يرمي إلى تحقيق حداثة تأسيسية، تبحث عن «جوهر» جديد للشعر العربي.

وهكذا فإنها لم تقنع بالإنجازات التي حققها رواد القصيدة الحديثة، لأنهم «اقتصروا على التلاعب الجزئي والسطحي ببعض جوانب الشكل غير الأساسية، بينما ظلوا في العمق مغمورين في القديم»(١٨). والإشارة هنا إلى الشكل الوزني الذي يقوم على التفعيلة. ولذلك يمكن القول إن مبدأ الاختلاف الذي قامت عليه «شعر» من أجل تغيير جوهر الشعر العربي، يجد صياغته الأكثر عنفا في رفض الحركة للوزن، كمكون ثابت في العملية الشعرية. وهي بذلك تضرب مفهوم الشعر، كما تعارف عليه العرب لقرون طويلة، في الصميم.

ولا يمكن بحث علاقة الشعر بالوزن، كما رأتها «شعر» إلا بالارتباط بالحرية لديها،ولتأكيد أهمية هذا المفهوم فإنه نادرا ما تخلو افتتاحية من افتتاحيات المجلة، من الدعوة إلى « التحرر في صناعة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة. المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي »(١٩).

ولكن هذه «الحرية» لا تنطلق من فراغ، وهذا ما يحد من جموحها، فسوف نرى أن «شعر» تبني قالبها الشعري انطلاقا من التحولات التي عرفها الشعر الغربي، واستنادا إلى نمط من الكتابة عرف به جبران خليل جبران، يتمثل فيما يسمى «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري»، وهذان المصدران سيلعبان دورا كبيرا في بلورة مفهوم «قصيدة النثر» لدى حركة مجلة «شعر». وعندما نتحدث عن «قصيدة النثر» فإننا نغدو مباشرة أمام مشكلة الوزن، هل هو ضروري في الشعر، أم تنويع جمالي زائد ، يمكن الاستغناء عنه؟

١،٢،٢ ـ ترفض مجلة «شعر» أن يكون الوزن مقياسا لفرز الشعر عما هو غيره. ذلك أن «تحديد الشعر بالوزن، تحديد خارجي سطحي، قد يتناقض مع الشعر. إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر. وبالمقابل فإن قصيدة نثرية يمكن ألا تكون شعرا.»(٢٠) ويشتد هذا الرفض إذا تعلق الأمر بالأوزان الخليلية، لأن «تحديد الشعر بالأوزان الثمانية (...) غير شعري. فالشعر لمسة الشاعر للأشياء، لا خضوعه لها. إنه حضور داخلي، لا واقع خارجي. والأوزان الثمانية، وكل قانون شكلي محدد ومسبق، لا يقبله الشعر شرطا مسبقا»(٢١).

إن رفض كل تحديد للشعر خارج التجربة الشعرية، يتوافق مع ما سجله البحث آنفا من أن التجربة الشعرية التي هي مصدر القصيدة/الرؤيا، تتمرد على كل قانون خارجي، يمكن أن يضعها في إطار تعريف ما. هكذا رأت حركة مجلة «شعر» في الأوزان الخليلية مكونا منافيا لمفهوم الشعر ولوظيفته. فهي منافية لمفهوم الشعر، لأن في «قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية، تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تقسرها. فهي تجر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية، في سبيل مواضعات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية»(٢٢). وبما أن الشعر لدى الحركة يقوم على الحدس أو هو الحدس بعينه، لأن «الرؤيا» تتحدد في منطقة بين الحلم والواقع، فإن الشاعر الذي يسكب رؤياه في أوزان معقدة، يضيع منه الحدس، لأنه يخرج من الحلم إلى المنطق، ومن التجربة إلى العقل.

وهي منافية لوظيفة الشعر، لأن الشعر ضرب من المعرفة بخبايا الأشياء، وهذه المعرفة جوهرية إلى الحد الذي تعانق فيه عالم الإنسان. الشيء الذي لا تستطيعه الفلسفة أو العلم. ولأن «الإيقاع الخليلي خاصة فيزيائية في الشعر العربي، فهي للطرب في الدرجة الأولى. وهي من هذه الناحية تقدم لذة للأذن، أكثر مما تقدم خدمة للفكر»٢٣ فإن تلك الأوزان تمنع الشعر من ممارسة وظيفته التبشيرية. وتجعله يخاطب في الإنسان حاسة واحدة، هي حاسة السمع. في حين أن الإنسان يجب أن يهتز ككيان للشعر، أي يجب أن يغيره الشعر.

وكما تمردت حركة مجلة «شعر» على الوزن فإنها أعلنت رفضها للقافية، ولنفس الأسباب. إنها عنصر خارجي يعرقل تعبير الشاعر عن تجربته. فالقافية تجعل الشعر يفقد «اختيار الكلمات، وبالتالي اختيار المعنى، والصورة والتناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة إيقاعية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها، دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة، ودفعتها الشعورية الصميمية. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد، وتمتلئ بالحشو»(٢٤)

وجهت «شعر» نقداً لاذعاً إلى الشعر العربي القديم، لأنه يولي أهمية قصوى للقالب ويكاد يهمل المضمون. ذلك أن الحياة العربية قد تعرضت لتحولات شتى. ولكن القالب الشعري الذي صاغ هذه الحياة بقي كما كان عليه منذ الجاهلية

٢،٢،٢ ـ والحق أن هذه المبررات التي صاغتها «شعر»، في رفضها للوزن والقافية، قد فطن إليها النقد العربي القديم ونبه إليها. حيث نص «عمود الشعر» كما سطره المروزقي في المقدمة التي كتبها على شرح «حماسة أبي تمام»(٢٥) على بندين: يتعلق أولهما ب«التحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن». والآخر ب «مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية».

أما الالتحام مع الوزن، فيكون مع المعاني ومع الألفاظ. وقد حدد النقد العربي القديم طريقة وشروط تحقق هذا الالتحام. فمن جهة يجب أن «تكون المعاني مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وان تكون المعاني مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته»(٢٦).

ومن جهة أخرى ينبغي أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر، تامة مستقيمة، «لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره. ولا اضطر إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها. بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقبولة عليه»(٢٧) .

وأما اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية، فإن «عمود الشعر» يشترط مساهمة القافية في إبراز المعنى، وتلاحمها مع ألفاظ البيت، حتى تكون كما قال أبو علي المرزوقي، «كالموعد المنتظر يتشوفه المعنى بحقه، واللفظ بقسطه. وإلا كانت قلقة في مقرها»(٢٨). وقد تحدث قدامة بن جعفر عن ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، فذكر من ذلك «أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت

تعلق نظم له، وملائمة لما مر فيه»(٢٩). وعدد أنواع هذا الائتلاف وطرق تحققه.

ويتضح من خلال هذه الأمثلة وغيرها مما يحفل به النقد العربي القديم، أن مشاكل الوزن والقافية، كما تعرضت لها مجلة «شعر» كانت مثارة، مع فارق جوهري لابد من تسجيله: وهو أن النقد العربي كان يتحدث عن الوزن والقافية ويرسم لهما الصورة المثلى التي يجب أن يكونا عليها، وهو مقتنع بأنهما مكونان من مكونات الشعر، لا محيد عنهما. بينما كانت مجلة «شعر» تطرح عيوبهما من أجل رفضهما. ومن هنا نلاحظ أن «شعر» أرادت مناقشة الوزن والقافية، مدخلا لرفضهما، لأنهما لا يتلاءمان مع مفهوم الشعر ووظيفته كما أشير إلى ذلك قبل قليل.

ولا شك أن منطق الهدم الذي اتبعته «شعر» في الحكم على الوزن والقافية، ينطوي على تنكر للمجهودات الشعرية التي قدمها الشعر العربي، الذي استطاع أن يكيف دلالة ولغة هذين المكونين مع القصيدة. ومما سهل عليه هذه المهمة التجاوزات التي أبيح للشاعر أن يقوم بها، والتي تتلخص في الزحافات والعلل.

على أن الخليل نفسه لم يدع أن الأوزان الشعرية التي قعد لها، هي الشكل الموسيقي، الوحيد، الممكن في الشعر. إنها تشكل فقط ما توصل إليه من خلال عملية مسح لأشعار الجاهليين وبعض الإسلاميين. ولكن النزعة المحافظة التي طبعت الثقافة العربية هي التي كرست هذه الأوزان كقالب وحيد للشعر. فكان أن لاءمت الشعر العربي في وقت من الأوقات، وأصبحت دليلا على التكرار والثبات في وقت آخر.

من هنا يغدو قول الخال: إن «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها»(٣٠)، أقرب إلى واقع الشعر العربي، وأكثر انسجاما مع طرح «شعر»، الذي يلح على ضرورة استجابة الشعر لروح العصر، مضمونا وقالبا. فالشعر الحديث «يحاول أشكالا جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث لأن الأشكال الشعرية القديمة، لم تعد صالحة لاستيعاب هذه المعطيات»(٣١). وكما «أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته. من هنا كان شعراء هذا الجيل مدعوين إلى إبداع أشكال جديدة، مستمدة من عبقرية اللغة العربية، وتراثها الشعري. ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضر»(٣٢).

إن مجلة «شعر» وفق هذا التحليل لا تخرج الشعر الموزون المقفى من دائرة الشعر، بل تعتبره أحد الأشكال الممكنة، ضمن مجموعة لانهائية من الأشكال. فقد «يستعمل الشاعر الأوزان التقليدية أو لا يستعملها لكتابة الشعر. وهو في الحالين يكتب الشعر. وقد نعيش هذه الصفة إلى الأبد، لكنها ليست إلزامية في الشعر، إنها فقط إحدى أدوات الشعر الممكنة»(٣٣).

وإذ تتحفظ «شعر» على الأوزان الخليلية، لأنها لا تستوعب تجربتها الشعرية، فإنها لا تطرد العنصر الموسيقي من العملية الشعرية، بل تدعو إلى حرية اختيار الشاعر لهذا العنصر، وملاءمته مع التجربة الشعرية الحديثة بصفة عامة.

٣. موسيقى الشعر

إن فيما سبق إقرارا من لدن «شعر» بأهمية موسيقى الشعر. فالشعر «في نشأته، ذو صلة بالموسيقى. فقد كان تكرار الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات، أو توافقها يسهل الترانيم الشعرية القديمة»(٣٤). ولابد للوقوف على وجهة نظر «شعر» في القضية من التمييز بين ثلاثة مصطلحات، كثيرا ما تستعمل مترادفات، ولكنها في الحقيقة ليست كذلك. وهي الموسيقى والإيقاع والوزن.

أما الموسيقى في الشعر فتحيل على وجود رنات متراتبة أو متنافرة داخل القصيدة، ولذلك فهي تشمل الوزن الذي يقوم على متواليات صوتية متوازنة، والإيقاع الذي هو نسق صوتي غير منظم. يمكن أن ينطوي عليه نظام الوزن، كما يمكن أن يجانبه. وقد يكون الإيقاع خارجيا تدل عليه مخارج الحروف كما قد يكون داخليا، تستطيع الأذن أن تتلمسه بسهولة، لأنه مرتبط بالدفعة الشعورية التي تقذف بها القصيدة. ومن ثم فإن من المتاح للقارئ أن يقعد الوزن أو أن يضع يده على الإيقاع الخارجي، ولكن من الصعب تحديد ملامح الإيقاع الداخلي لأنه يقتضي قراءه تأويليه للنص.

ولما كانت حركة مجلة «شعر» لا تميز سوى بين الوزن من جهة، والإيقاع من جهة ثانية، داخل موسيقى الشعر، فسيلاحظ أن الحركة كانت تفضل في غالب الأحيان استعمال مصطلح الإيقاع نظرا لما يتضمنه من غموض. ولما يتطلبه من تأويل. الشيء الذي يتيح لها أن تتنصل من مسؤولية التقيد بأي شكل من الأشكال. وبهذا المعنى لم تثر «شعر» على الأوزان الخليلية فقط، بل إنها عمدت أيضا إلى محاكمة شعر التفعيلة الذي لم يكن بالنسبة إليها سوى تنويع على تلك الأوزان. فليس «من حطم وحدة البيت شاعرا حديثا، وليس هو بالشاعر الحديث من قضى على عمود الشعر العربي، بما في ذلك قافيته الواحدة أو المتعددة. هذا تحرر وتمرد على المألوف المتوارث، منه المزيف ومنه الصحيح. منه الأصيل ومنه المصطنع»(٣٥).

ولعل هذا يرجع بنا إلى مفهوم الحداثة الشعرية لدى «شعر» التي لا تقاس بتنويعات شكلية، على أهمية هذه التنويعات، وإنما تقاس بالرؤيا التي تحدد بملامح مضمونية. فالذي يفرض شكلا معينا في العمل الشعري، هو المضمون «تماما كما لو شئت تعبئة كمية معينة من القمح في كيس. تأخذ الكمية وتبحث لها عن كيس يسعها. وأنت

لا تفعل العكس. أو بمثل آخر، أنت لا تشتري القبعة أيا كان حجمها، وتفرض على رأسك أن يلائمها. وإنما تأخذ رأسك إلى بائع القبعات، وتشتري قبعة تلائمه. هكذا في الشعر، المضمون يأتي أولا، وأصالة المضمون، أي صدق معاناته وتجربته، يفرض شكلا أصيلا من حيث تلاؤمه مع هذا المضمون»(٣٦).

إن في هذه الأمثلة التي يقدمها الخال ما يكفي للدلالة على أن حركة مجلة «شعر» لم تكن تمتلك رؤية متقدمة لعلاقة الشكل بالمضمون في العمل الشعري، رغم أنها عاصرت مرحلة الحسم في هذه العلاقة في النقد الغربي، والنقد الجديد في فرنسا تحديدا. وبالتالي فإن جل مواقفها لم تكن تعكس سوى رد فعل رافض لما هو موجود. كما كانت تعبيرا عن «إعجاب» لا مرد له بالإنجازات الشعرية التي تحققت في الغرب. وهكذا تمردت الحركة –نظريا على الأقل– على كل شكل جاهز، لكي تطرح بدائل مفتوحة أدت بها في نهاية المطاف إلى «قصيدة النثر».

١,٣ ـ والمتتبع للسياقات المتعددة التي استعملت فيها «شعر» مفهوم الشكل، يجد أن هذا المفهوم يكتسي عندها حمولات متفاوتة، حتى لدى الناقد الواحد. فتارة يستعمل للإشارة إلى المكونات الفنية للقصيدة، وتارة أخرى يوظف للدلالة على جانب فني واحد، كالجانب الموسيقي مثلا. ولما كان الوزن إحدى السمات البارزة للشكل الشعري منذ القديم، فإن مجلة «شعر» لم تكتف برفضه كدال مهيمن على شعرية الشعر –كما مر بنا– وإنما دعت إلى التمييز بين الوزن وبين الشكل.

ولابد من تسجيل مفارقة وقعت فيها «شعر» بصدد هذا التمييز: فهي عندما تناقش الشعر العربي القديم تركز على الوزن الذي يكاد يصبح –في هذا السياق– مرادفا للشكل. ولما تتعرض للشعر الحديث فإن الوزن لا يعدو أن يكون في هذه الحالة، مكونا من مكونات الشكل. فليس «الشكل موسيقى، لكنه نوع من البناء، لهذا يبقى ككل نوع من البناء قابلا للتغير والتجدد»(٣٧).

ومع ذلك فإن حركة مجلة «شعر» تقر بضرورة العنصر الموسيقي في الشعر. ولكن موسيقية الشعر الحديث كما تراها «شعر»، تختلف تمام الاختلاف عن موسيقى الشعر العربي القديم، بل إنها تختلف بالتأكيد على الفهم السائد لموسيقى الشعر، لأنها موسيقى تتعذر «شكلنتها». مما يعني أن لكل شاعر موسيقاه. ولا يمكن إخضاع الشعر لقاعدة واحدة.

فإذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر، فضرورته لا تعني أن يكون تقليديا موروثا، أو مفروضا على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم، الذي «يصر على نوع من الوزن لا يكون الشعر إلا به»(٣٨).

كيف يتحقق الإيقاع في القصيدة؟ للإجابة على هذا السؤال تربط «شعر» بين إيقاع الكلمات وإيقاع الدلالة. وتضافر هذين النوعين من الإيقاع هو الذي ينتج الطابع البنائي للشكل كما نص عليه أدونيس. لذلك فإنه لا يمكن صياغة تعريف للإيقاع، بل يمكن البحث على مصادره، التي تتجلى في نظام «الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني، والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة»(٣٩). هكذا، فإنه لا يكفي لإنتاج إيقاع في الشعر أن نحرص على تحقيق نوع من التجانس الصوتي، بين الكلمات والحروف، بل لابد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون. وتتضح الصبغة مضمونية الإيقاع لدى رينه حبشي الذي حصر وظيفته في «أن ينبهنا لحركة الوجود، التي التقطتها القصيدة. على إيقاع القصيدة أن يحيي نبض الوجود، كما يحيي نبض الدم إيقاع القلب»(٤٠). من هنا يكتسي الإيقاع بعده الرؤيوي. ولذلك وجب تلمسه في المضمون الشعري. صحيح أن العلاقة بين الصوت والمعنى تتجاوز اعتباطيتها عندما نتجاوز الدليل المفرد، و «ننتقل إلى النسق»(٤١) كما يرى جان كوهن. ولكن مجلة «شعر» لا تنظر إلى هذه العلاقة نظرة بنيوية، بل انطلقت من إيلاء كامل الأهمية للمعنى، وجعلت من التفريعات الشكلية مكملة له، أو دالة عليه. وهكذا جاء حديثها عن الإيقاع، ودوره في العملية الشعرية، شبيها بحديثها عن الرؤيا. كلاهما يصعب تحديده، وهي التي كانت تحمل هم نص، خارج كل الأشكال المتعارف عليها. وإذا كان الوزن قيمة فنية من القيم التي تساعد على تمييز الشعر عن النثر، فماذا يبقى من الشعر وقد جردته «شعر» من هذه القيمة؟

إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر، فضرورته لا تعني أن يكون تقليديا موروثا، أو مفروضا على الشاعر. فالشاعر له الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به

٢,١,٣ ـ منذ ظهور البشائر الأولى للقصيدة الحديثة، والناقد العربي يحاول أن يوجد لها إطار يصنفها داخله. ورغم أن مجلة «شعر» كانت سباقة إلى البحث عن هذا الإطار –إذا استثنينا بعض المحاولات التي تبنتها «الآداب» البيروتية، فإن المكتبة العربية شهدت في ستينات هذا القرن تراكما كميا يوحي بالاهتمام المتزايد بهذا الوليد الجديد.

وقد كانت قضية الوزن في الشعر الحديث القضية الأولى ضمن هذه المجهودات، مع أن هناك تفاوتا ملحوظا في الرؤية النقدية لهذا الشعر. ويمكن أن نشير بسرعة إلى أن النقاشات حول مسألة الوزن في الشعر، قد أفرزت ثلاثة اتجاهات رئيسية، تمثل «شعر» واحدا منها.

١,٢,١,٣ يرى الاتجاه الأول أن الوزن عنصر حاسم للتمييز بين الشعر والنثر. بل إنه حاول أن ينظر للقصيدة بالارتباط مع الإرث الشعري العربي. ومن ثم عد التطور الذي عرفه الوزن في القصيدة الحديثة استمرارا للعروض الخليلي. ولذلك يجب أن تتقيد بقواعده.

وقد دافعت نازك الملائكة في «قضايا الشعر المعاصر» على هذا الاتجاه بحرارة نادرة.

ويأتي اهتمام الملائكة بالوزن انطلاقا من قناعة تقول: «إن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء»(٤٢). وإذا كان الأمر كذلك فإن القصيدة الحديثة تجد مكانها في العروض الخليلي، وليست خروجا عنه. فحركة الشعر الحديث «بصورتها الصافية، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة»(٤٣). هكذا يغدو الشعر الحديث لدى الملائكة مجرد تنويع على الشعر القديم وقوانينه. ولذلك ينبغي «أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء، والمشطور. وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم، الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي، لهي ركيكة الموسيقى، مختلة الوزن. ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة، ولو لم تعرف العروض»(٤٤).

لابد من الإشارة أولا إلى نازك الملائكة قد نشرت بعض أعمالها الشعرية على صفحات مجلة «شعر»(٤٥)، كما ساهمت بدراسة نقدية عن «ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي»(٤٦)، ظهرت على نفس المنبر. ولم تنقطع عن النشر في «شعر» فيما يرجح، إلا بعد ظهور كتابها عن «قضايا الشعر المعاصر» في بداية الستينيات. وقد ناقشته المجلة في ركن «أخبار وقضايا» وردت عليه ردا عنيفا كرس القطيعة بين «شعر» وبين نازك الملائكة. ثم خصص له يوسف الخال دراسة(٤٧) رفض فيها جل آراء الشاعرة، وخاصة ما تعلق منها بمسألة الوزن في الشعر. وإن ما يفسر رد الفعل العنيف الذي خلفه «قضايا الشعر المعاصر» لدى «شعر» هو أن الحركة أحست أن البنيان الذي حاولت أن تشيده منذ انطلاقها عام ١٩٥٧، بدأ ينهار. وزاد في تعميق هذا الإحساس أن الملائكة كانت تحسب على «شعر» مثلها في ذلك مثل السياب.

ليس هذا مكان التعرض لمفهوم «الشعر الحر»(٤٨) لدى نازك الملائكة ويكتفي البحث بالإشارة إلى أن الملائكة كانت تعمل على إضفاء الشرعية على الشعر، الحديث الذي كانت أحد رواده، فسقطت في شباك السلفية. مما أدى بها إلى تجريد هذا الشعر من شخصيته كتجربة حاولت أن تستجيب لوضعية اجتماعية/ ثقافية عرفها العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية. لذلك أكدت على وحدة الشكل في الشعر العربي القديم والحديث على السواء. وهي بهذا تقف في الطرف الآخر مما دعت إليه حركة مجلة «شعر» وممارسته شعريا.

٣.١.٢.٢ ـ أما الاتجاه الثاني، فإنه يرى -عكس نازك الملائكة- أن الوزن في الشعر الحديث الذي استقر في شكل النظام التفعيلي، إنما يمر بمرحلة تمهيدية سوف تقوده إلى ابتكار أشكال موسيقية أكثر جذرية وبعدا عن التراث الشعري العربي. ويعبر عن هذا الاتجاه محمد النويهي.

ومع أن صاحب «قضية الشعر الجديد» يصر على اعتبار الوزن مكونا ضروريا من مكونات الشعر، لأن الوزن «ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه»(٤٩)، فإنه لم يكن مقتنعا بأن شعر التفعيلة قد حقق تحولا في مسار الشعر العربي. فما دام الشعر «مرتبطا بالتفاعيل القديمة، فإن هذه التفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعي، هو بطبيعته حاد، بارز، مسرف في الرتوب، لأنه يعتمد على عدد لا يتغير من الحروف، مرتبة بترتيب لا يتغير من الحركة والسكون. تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها»(٥٠).

من هنا فإن نظام التفعيلة لا يشكل سوى مرحلة يجب تجاوزها. وهو رغم هذا مرحلة ضرورية «حتى تألف آذاننا الإيقاع الخافت المنوع، في تدرج»(٥١). ويقترح محمد النويهي نظاما إيقاعيا يتمثل في النظام النبري، الذي «لا يخالف طبيعة اللغة العربية وإن خالف الأساس التقليدي المعروف في شعرها. بل سيكون إغناء للغة العربية، باستكشاف نظام إيقاعي أصيل فيها، أهمله الشعراء القدامى، فأهمله العروضيون، الذين استقرأوا قوانينهم بطبيعة الحال مما نظمه الشعراء الذين سبقوهم»(٥٢).

لم تكن دعوة النويهي إلى اعتماد النظام النبري في الشعر العربي الدعوة الوحيدة. ومع ذلك يمكن القول: إن هذه الدعوة لم يستجب لها، لا على مستوى النقد الشعري ولا على مستوى الإبداع نفسه، إلا في حدود ضيقة جدا. ولعل مرد ذلك إلى عدم ملاءمة هذا النظام للغة العربية، وتقاليدها الشعرية. ذلك أن الأمر في العمق يتجاوز هذا النظام كتقنية، ويطرح على بساط البحث مشكلة الشعر الحر Vers libres، ومدى إقبال الشاعر العربي عليه. وبمعنى آخر فإن اقتراح محمد النويهي إنما يعبر في جوهره على صراع الأشكال الشعرية الغربية في العالم العربي: فإذا كانت نازك الملائكة تمتح من التراث في إلحاحها على احترام قوانين العروض الخليلي، فإن الشعر الحر بمفهومه الغربي، الذي روج له النويهي يفصح عن حضور المدرسة الإنجليزية في الشعر، بينما تنتصب «قصيدة النثر»، لتكشف عن نفسها كشاهد على المدرسة الفرنسية.

٣.٢.١ ـ لقد حرص البحث على الإشارة إلى وجهتي نظر نازك الملائكة ومحمد النويهي، لأن الشكلين الشعريين الذين دعيا إليهما، كل واحد على حده، كانا يمثلان في نهاية الأمر اختيارين شعريين داخل حركة مجلة «شعر»، بالإضافة إلى اختيار قصيدة النثر. فالقصائد التي نشرتها «شعر» تؤكد هذا التنافس الذي كان قائما بين شعر التفعيلة الذي يبقى في كل الأحوال على علاقة مع التراث الشعري العربي، وبين الشعر الحر ذي الانتماء الإنجليزي، وبين قصيدة النثر ذات الأصل الفرنسي. ولكن هذا التنافس بين هذه الأشكال الشعرية، اكتسى صفة التعايش داخل «شعر»، إذ كان

معترفا بها جميعا، ولا أدل على ذلك من أن «شعر» تصنف الشعر في الأدب العربي المعاصر، إلى ثلاثة أنواع عامة من الشعر(٥٣):

- شعر الوزن: وقد يدخل فيه تنويع التفعيلات.
- الشعر الحر: وهو الخالي من الوزن والقافية، والمحافظ على نسق البيت.
- قصيدة النثر.

وقد ذهب سامي مهدي(٥٤) إلى أن وجود الشعر الحر إلى جانب قصيدة النثر يعكس صراعا بين الثقافة الأنجلو/سكسونية وبين الثقافة الفرنسية. ومع أن بعض الشعراء داخل الحركة، قد تخصص في كتابة الشعر الحر(جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وإبراهيم شكر الله) وبعضهم تخصص في كتابة قصيدة النثر (انسي الحاج ومحمد الماغوط وأدونيس، وشوقي أبي شقرا)، فإن هذا الاختلاف لا يعدو ان يكون تجسيدا لنزعة تجريبية رافقت «شعر» إلى نهايتها، ولا يرقى إلى مستوى الصراع الثقافي.

على أن هناك ظاهرة تسترعي الانتباه، وهي أن «شعر» قد خصصت بعض الدراسات النظرية لقصيدة النثر، ولم تكتب ولو مقالة واحدة تعرف بالشعر الحر، ويرجع ذلك إلى أحد سببين: الأول أن الذين كانوا متحمسين للشعر الحر، داخل الحركة لم يكن لهم باع في التنظير الشعري، ولذلك اكتفوا بممارسة كتابة الشعر الحر إبداعيا. والثاني أن قضية الشعر الحر هي بالدرجة الأولى قضية شكل. ولما كانت مجلة «شعر» لا تحفل كثيرا بالشكل، وبالجانب الموسيقي فيه خصوصا، فإنها لم تنجز دراسات عن هذا النوع من الشعر، بل إن مصطلح الشعر الحر نفسه لم يرد في المجلة إلا لمرات معدودة. بينما حظيت قصيدة النثر باهتمام كبير في مجال التنظير الشعري، لدى مجلة «شعر». ولما كان مجهود هذا البحث يرتكز أساسا على هذا التنظير، فإنه سيخصص حيزا لطرح وجهة نظر «شعر» في قصيدة النثر.

٢،٢،٣ - إن تعايش الأنماط الشعرية الثلاثة، المشار إليها قبل قليل، يؤكد أن حركة مجلة «شعر» لم تنطلق منذ تأسيسها من رؤية محددة لما يجب أن يكون عليه الشكل الشعري. بل إنها لم تنطلق من مفهوم جاهز للشعر، وإنما توصلت إلى «اكتشاف» تلك الأنماط انطلاقا من شعار التجريب، في أفق حداثة شعرية، لا تؤمن بقالب شعري قار وثابت. ومن هنا فإنه لا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بمعزل عن نزعة التجريب التي رافقت مسيرة «شعر» من أول عدد منها إلى آخر عدد. يقول أسعد رزوق: «الشعر العربي الحديث يمر الآن بمرحلة تجريبية، تتناول الشكل كما تتناول المضمون. وكل النتاج الشعري الذي يصدر عن هذه الحركة، لا يعدو كونه محاولة وتجربة جديدة. فلا يوجد شاعر عربي معاصر يصح أو يجوز اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر، وصاحب مذهب مستقل وخاص به»(٥٥).

واعتماد مبدأ التجريب الشعري هو الذي أوصل الحركة إلى قصيدة النثر على مستوى الإبداع. وهو الذي جعلها ترفض الانصياع لشكل معين. وعندما أعوزتها الوسائل الذاتية والموضوعية من أجل الخروج من قصيدة النثر وتطويرها، فإنها أعلنت توقفها. ولذلك لا يمكن فهم «جدار اللغة» الذي ساقه الخال لتبرير موت الحركة، إلا في عجزها عن تطوير الأشكال التي توصلت إليها. وفي مقدمتها قصيدة النثر. فحين « كتب يوسف الخال افتتاحية العدد (٣١) من مجلة «شعر» معلنا الاصطدام بجدار اللغة، كان يشير إلى أزمة المشروع الشعري. مأزق جدار اللغة هو مأزق مادة الشعر الأساسية، أي مأزق كل شيء»(٥٦).

هكذا فإن ما كان يدفع مجلة «شعر» إلى التطرف، لم يكن سوى محاولة لكتابة قصيدة متملصة من جميع قوانين الخطاب الشعري. وليس مهما أن تكون هذه القوانين تقليدية أو جديدة. ولكن المهم هو التمرد على كل شكل من شأنه أن يحد من حرية الشاعر. وهي في تمردها على الأشكال القائمة لا تهدف إلى فرض قوانين وأشكال بديلة، إلا لتعمل على تجاوزها. فالقصيدة الحديثة لا تستقر على «شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة. بحيث يتيح لها أن توحي بشكل أشمل الإحساس بجوهر متموج، لا يدركه إدراكا كليا ونهائيا. ألا وهو جوهر عصرنا الحاضر. لم يعد الشكل مجرد جمال. ففكرة الجمال بمعناها القديم، فكرة باخت، وربما ماتت. إن للفعالية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال»(٥٧).

لقد دأب النقاد المعاصرون الذين تناولوا بالدراسة قصيدة النثر، على اعتبار هذا المولود الجديد مجرد بضاعة مستوردة من الغرب

وكما أن الرؤيا الشعرية التي دافعت عنها «شعر»، والتي تلخص مضمون العمل الشعري لديها، زئبقية، لا يمكن القبض عليها بدقة، فان «شعر» ارتفعت بشكل القصيدة إلى مستوى شمولي، إلى الحد الذي يصعب معه تحديد ملامحه. يعرف أحد أعضاء «شعر» القصيدة بالنفي، فيقول: إنها «ليست حنية بيضاء. ليست فكرة مشروحة. ليست قصة رمزية. ليست نغما. ليست تفجيرا للكلمات. ليست تركيبا هندسيا. ليست الشيء الجميل. إنها التي توجه اهتمامنا إلى الشيء في ذاته، لا إلى طريقة التعبير. الشعر يبدأ عندما يكف المبدع والمتلقي على السواء عن رؤية الواسطة. هذه الواسطة يجب ألا تفسر، بل يجب أن ترافق التحريض من الداخل. أن تكون على مستوى البكارة، دائما في تجاوزها المستمر لمفاتيحها من الداخل والخارج معا»(٥٨).

ليس الأسلوب الإنشائي الذي صيغ به هذا «التعريف» وحده المسؤول عن ضبابية مفهوم القصيدة الذي لا يقتصر على عصام محفوظ وحده، وإنما يمتد إلى باقي أعضاء «شعر». لكن الحركة كانت تهدف إلى إقامة نص شعري بدون حدود، ولذلك فإنها لا تتحدث عن شروط الشعر أو قوانينه، بل تفضل الحديث عن خصائص القصيدة. وهذا

الفرق بين القصيدة وبين الشعر، وإن بدا بسيطا من أول وهلة، إلا أنه يكتسي لدى حركة مجلة «شعر» أهمية قصوى. يتضح ذلك إذا تم التذكير بان مصدر التجربة الشعرية هو فردية الشاعر وشخصيته المستقلة. ولما كانت القصيدة هي التعبير عن تلك التجربة، فإن مجلة «شعر» تركز على القصيدة/الشاعر، وتستبعد من تنظيرها الشعر/المجتمع.

بهذا المعنى يمكن القول إن القصيدة تنتصب كنقيض للشعر باعتباره خطابا تحده مجموعة من القوانين، تماما كما تستبعد المجتمع لصالح الشاعر الفرد. والنتيجة أنه يمكن البحث عن قوانين للقصيدة، وبالمقابل فإن القول بقوانين الخطاب الشعري هو إلغاء للقصيدة نفسها. فما دام «صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين ما، أو حتى أسسا شكلية ما، هي شروط وقوانين وأسس خالدة مهما كان نصيبها من الرحابة والجمال»(٥٩).

٣,٢,٣ ـ هكذا أدى تقويض قوانين الشعر العربي من لدن حركة مجلة «شعر»، إلى قصيدة النثر. وأقدم إشارة إلى هذا النوع الجديد من الشعر، وردت في العدد الرابع من المجلة حيث نشرت في ركن «أخبار وقضايا» ما يأتي: «ولأنسي الحاج نتاج شعري من نوع جديد، نشر نموذجا له في عدد «الأديب» الأخير، وفي صفحة «النهار» الأدبية التي يتولى تحريرها، وهو ينوي محاولة هذا اللون الأدبي الذي يجد راحة في التعبير به عن خلجات نفسه وفكره». ويلاحظ أن المجلة لم تجد اسما بعد، تطلقه على قصيدة النثر، ومع ذلك فإنها اعتبرتها شعرا، الشيء الذي يؤكد أن «شعر» مارست قصيدة النثر إبداعيا، قبل أن تجد لها إطارا نظريا يحدد سماتها. ولن تتمكن من إيجاد هذا الإطار إلا سنة ١٩٦٠، حين كتب أدونيس دراسة تحت عنوان: «في قصيدة النثر»(٦٠). وفي نفس السنة صدرت لأنسي الحاج مجموعة «لن»(٦١)، التي قدم لها بمقدمة تصب في نفس الاتجاه، وتكاد المحاولتان تشكلان كل رصيد «شعر» من التنظير الشعري، لهذا النوع من الشعر.

لقد دأب النقاد المعاصرون الذين تناولوا بالدراسة قصيدة النثر، على اعتبار هذا المولود الجديد مجرد بضاعة مستوردة من الغرب. وعلى الرغم من أن أحدا لا يمكن أن ينكر التأثير الذي مارسه الشعر والنقد الغربيان على حركة مجلة «شعر» في تبنيها لهذا النوع من الشعر، كما سيحاول البحث أن يبين في ما بعد، إلا أن هذا التأثير لم يكن ليمارس مفعوله لولا انه وجد الطريق ممهدا. والرجوع إلى محاضرة يوسف الخال التي ألقاها في «الندوة اللبنانية» منذ ١٩٥٦، والتي مثلت الأرضية النظرية الأولى التي جمعت شعراء ونقاد مجلة «شعر»، يوضح أن الحركة كانت مستعدة للذهاب بعيدا في تجاوز الأشكال الشعرية التي كانت سائدة، ومنها شكل التفعيلة. مما يعني أن «شعر» كانت تهيئ نفسها منذ الأول لاحتضان قصيدة النثر. وعندما حصل لديها التراكم اللازم للقيام بهذه المهمة، فإنها لم تتأخر في إعلان تبنيها لها، فكانت بذلك أول من بشر بقصيدة نثر عربية.

٤,٢,٣ ـ «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة ؟»(٦٢) لقد ظل هذا السؤال يشكل لدى «شعر» هاجسا يقض مضجعها. فهي التي رفضت أن يكون الوزن شرطا ضروريا في الشعر، لابد أن تعمل على إيجاد تمايز بين الشعر والنثر، بعيدا عن عنصر الوزن الذي كان حاسما في التفرقة بينهما. ومن هنا كانت جهودها النظرية في الموضوع، تنصب على إيجاد جواب مقنع لهذا التجاور الضدي بين القصيدة والنثر. وقد عثرت على ذلك التمايز في الموضوعات والأشكال والأهداف معا.

فمن حيث الموضوعات فإن النثر يتناول تلك التي لها علاقة مباشرة بالحياة اليومية، ولذلك فإنه لا يمكن أن يكون إلا واقعيا بالمعنى المبتذل للكلمة. إنه «يتوجه إلى شيء، يخاطب، وكل سلاح خطابي قابل له»(٦٣) أما الشعر فليس له موضوع، أو ليس له موضوع محدد، لأنه يطمح «لأن ينقل شعورا أو تجربة روحية»(٦٤) ولذلك فإنه يرتفع عن المباشرة لأنه لا رسالة له. ومن أجل هذا ارتبط النثر بالزمن، بمعناه الفيزيائي، بينما ارتبط الشعر بالزمن النفسي الذي يفصح عن التجربة.

ومن ناحية الأشكال فإن طبيعة الموضوعات التي يطرقها النثر تقتضي أن يعتمد أساليب الإقناع، ومن هنا يقيم علاقته مع القارئ على جسور «المباشرة والتوسع والاستطراد والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي بمعناه العريض. ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع»(٦٥). أما الشعر فهو توتر و«اقتصاد في جميع وسائل التعبير»(٦٦) ومن ثم اعتماده على لغة إشارية مختزلة في مقابل النثر الذي يستخدم لغة عادية، مهمتها الإخبار والبرهان.

أما من حيث الهدف، فإن النثر يرمي إلى تبليغ رسالة محددة للقارئ، قوامها «الوعظ والإخبار والحجة والبرهان»(٦٧). أما الشعر فإنه ينقل رؤيا وتجربة، ولذلك فهو أغور عمقا في النفس، وهذا ما جعله يتسم بالغموض في مقابل النثر الذي يبتغي الوضوح.

ويلخص أدونيس التمايز بين الشعر والنثر في مقالة كتبها سنة ١٩٥٩، تشم فيها رائحة قصيدة النثر، ولو لم ينص عليها مباشرة، فيقول: «تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر: أول هذه الفروق هو أن النثر اطراد وتتابع للأفكار. في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر. وثانيهما هو أن النثر يطمح لان ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحا، أما الشعر فيطمح لان ينقل شعورا أو تجربة روحية ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته. والشعور هنا فكرة، إلا أنها لا تكون منفصلة عن الأسلوب كما في النثر، بل متحدة معه. ثالث هذه الفروق هو أن النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية، معينة محددة، بينما غاية الشعر هي نفسه. فمعناه يتحدد

دائما حسب السحر الذي فيه وحسب قارئه»(٦٨).

واضح من خلال هذه التحديدات أن مجلة «شعر» تقتصر في تعريفها للنثر على نوع معين منه، وهو النثر الخطابي. وهذا هو ما يبرر عدم إشارتها إلى بعض أنواع النثر التي تقترب في لغتها وموضوعها ومضمونها من الشعر. ويمكن أن نتساءل: أين نضع الرواية والخاطرة وغيرهما من الأشكال الأدبية التي تحتوي على نفس شعري؟ وإذا كانت الحركة لا تتحدث عن هذه الفنون، فلأنها لا تعرف أين تضعها بالضبط. في دائرة النثر أم في دائرة الشعر. مما يؤكد أن المبررات التي ساقتها «شعر» للتفريق بين الشعر والنثر كان يحكمها منطق المفاضلة، على غرار بعض الكتابات العربية القديمة التي تضع حدودا فاصلة وحاسمة بين هذين الفنين من فنون القول. والحق أن هناك تداخلا بين الشعر والنثر أصلته النظرة الجديدة للأدب عامة، التي ثارت على التصنيفات الكلاسيكية. وهذا ما حصل في الآداب الغربية.

ويبدو أن مجلة «شعر» كانت واعية بهذا التطور، ولكن هدفها كان ينصب على الدفاع على استقلالية قصيدة النثر، كما سنوضح بعد قليل. الشيء الذي جعلها تعتمد التبرير أكثر مما تتوخى التحليل. ومثل هذا الوعي بتداخل الأجناس الأدبية نجده في مقالة ردت بها مجلة «شعر» على نازك الملائكة. وهي مقالة غير موقعة. فقد كانت تدرك «أن التقدم الذي حصل في اللغات الحية، والآداب العظيمة في العالم، ينبغي له أن يحصل في أدبنا ولغتنا، وإلا فكيف يحق لنا أن ندعي الانتساب إلى الحضارة؟ في الآداب الحية، هدموا الحواجز المصطنعة بين الشعر والنثر، وتنبهوا إلى أن النظم الكلاسيكي ليس وحده الشعر، كما انه ليس الشعر بالضرورة»(٦٩). ويظهر هذا الطرح الأخير في إنهاء الحدود بين الشعر والنثر، أكثر إقناعا مما حاولته «شعر» في التفرقة بينهما على أسس تبقى أقرب إلى التصنيفات الأكاديمية، وأبعد عن روح الاجتهاد التي طبعت تنظيرها للشعر.

ولكن «شعر» التي كانت ترمي من وراء هذه الفروقات إلى تمييز قصيدة النثر عن النثر قد سقطت في التصنيفات الجاهزة التي تدعم دفاعها على شعرية قصيدة النثر.

٤ـ العوامل الممهدة لقصيدة النثر

١،٤ ـ إن حركة مجلة «شعر»، وقد كانت تعمل جاهدة على استنبات قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، ما كان يمكنها أن تدعو إلى تأصيل هذا النمط من الكتابة الشعرية، دون أن تمهد لدعوتها تلك، بتفسير العوامل الموضوعية، التي تجعل منها نتيجة من نتائج التطور الطبيعي، الذي عرفته القصيدة العربية الحديثة. ويمكن حصر تلك العوامل في أربعة رئيسية:

١،١،٤ ـ إن ثبات الشعر العربي في قالب واحد، ولمدة طويلة جعله يكرر نفسه باستمرار. وأمام عالم متغير يفرض أشكالا تعبيرية أكثر مرونة وملاءمة، فإن الشاعر العربي، وانطلاقا من نزعة تجريبية واضحة، راح يبحث عن شكل شعري، يستوعبه. فوجد في قصيدة النثر مبتغاه، نظرا لما تتميز به من خصائص تتيح له حرية التحرك. وهكذا وجدت «شعر» في «ضعف الشعر التقليدي والخطابة»(٧٠) عنصرا ممهدا لقصيدة النثر.

٢،١،٤ ـ ومن العوامل الممهدة لقصيدة النثر، تحرر اللغة العربية من الصرامة التي كانت تميزها قبل ظهور القصيدة الحديثة. ذلك أن أغلب الشعراء الرواد قد تأثروا بدعوة الغربيين إلى تبني لغة الخطاب اليومي. مما أدى إلى تكسير الحواجز بين لغة الشعر ولغة النثر. ومن هنا يمكن اعتبار قصيدة النثر من «ردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية»(٧١). التي اتسم بها الشعر العربي القديم.

لقد كان أنسي الحاج طيلة المدة التي عاشتها المجلة ناطقا باسم الاتجاه الأكثر تطرفا. فهو يرفض أن يكون لقصيدة النثر قالب، لان في ذلك سقوطا في التقليد الذي تحاربه مجلة «شعر»

٣،١،٤ ـ ترجمة الشعر العربي. والجدير بالملاحظة أن «شعر» قد أخذت على عاتقها نقل كم هائل من الشعر الفرنسي والإنجليزي خاصة، إلى العربية. وكان النوع الذي ينتمي إلى قصيدة النثر يمثل حصة الأسد في ما نقلته. ويذكر أدونيس أن «الناس يتقبلون هذه الترجمات، ويعتبرونها شعرا، رغم أنها بدون قافية ولا وزان. وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة، والغنائية التي تزخر فيها، وصورها، ووحدة الانفعال والنغم فيها، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية. دون حاجة إلى القافية أو إلى الوزن»(٧٢).

٤،١،٤ ـ النثر الشعري أو الشعر المنثور، الذي عرف به بعض كتاب العربية من أمثال جبران خليل جبران. ويحرص أدونيس على التمييز بينه وبين قصيدة النثر، إذ «ليس للنثر الشعري شكل. هو استرسال، واستسلام للشعور، دون قاعدة فنية، أو منهج شكلي بنائي، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية. لذلك هو روائي أو وصفي، يتجه غالبا إلى التأمل الخلاق أو المناجاة الغنائية، أو السرد الانفعالي ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل، ويتفسخ فيه التناغم والانسجام. أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء آخر»(٧٣). ونظرا للسمات المذكورة التي حددها أدونيس للنثر الشعري فإنه جعله من الناحية الشكلية في «الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر»(٧٤).

إن هذه العوامل التي ساقتها «شعر» لتسويغ قصيدة النثر، إنما ترمي في الحقيقة إلى تأصيلها في الأدب العربي، حتى تظهر وكأنها نتيجة تطور طبيعي لهذا الأدب. ولذلك بدا الوهن جليا عليها. فهي تفتقر إلى الانتظام في نسق متكامل. الشيء الذي جعلها تظهر وكأنها عناصر متفرقة التقطت من هنا وهناك، تحت وطأة الإحساس بأنها تنتمي إلى أرضية ثقافية غير الأرضية العربية.

وعلى الرغم من أن أدونيس يشير في دراسته المذكورة إلى دور

الرواة والتراث العربي القديم، في مصر وبلدان الهلال الخصيب على الأخص، في ظهور قصيدة النثر العربية، إلا أن هذه الإشارة يعوزها الدليل، فزيادة على عموميتها، فليس في التراث العربي ما ينص على أن الشعر يمكن أن يقوم دون وزن ولا قافية. ومن هنا فان تلك الإشارة ليست سوى مظهر من مظاهر الإسقاط الثقافي، الذي مارسته «شعر» على التراث العربي. ولا أدل على ذلك من أن الحركة عندما حاولت رسم ملامح قصيدة النثر، من خلال ضبط خصائصها، لم تلتفت إلى التراث الشعري العربي، وإنما كان إطارها المرجعي في ذلك، النقد الغربي.

٥. خصائص قصيدة النثر

لقد جاء تبني حركة مجلة «شعر» لقصيدة النثر تأكيدا لمقولة ترددت كثيرا في ثنايا المجلة، ونعني بها التمرد على الأشكال الشعرية السائدة. لذلك رأت في قصيدة النثر تجسيدا مطلقا لهذا التمرد، واعتبرتها قصيدة الخلاص. فعصر «المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية، هو العصر الذي يسود الفكر والحياة في العالم العربي. لابد لهذا العالم إذن من الرفض الذي يهزه. لابد من قصيدة النثر، كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري. وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكاله»(٧٥).

إن هذا التأرجح بين الفوضى والتقنين عبر عن نفسه – فيما يتعلق بقصيدة النثر– بموقفين متفاوتين أحدهما لأنسي الحاج، والآخر لأدونيس.

لقد كان أنسي الحاج طيلة المدة التي عاشتها المجلة ناطقا باسم الاتجاه الأكثر تطرفا. فهو يرفض أن يكون لقصيدة النثر قالب، لان في ذلك سقوطا في التقليد الذي تحاربه مجلة «شعر»: «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه»(٧٦). والنتيجة التي توصل إليها الحاج هي أن «ليس لقصيدة النثر قانون أبدي»(٧٧)، لأنها صنيع الشاعر الذي يخضع لتجربته الداخلية.

أما أدونيس فيبدو أكثر رزانة، فهو يميز بين التمرد والفوضى، لان التمرد يؤدي إلى اللاشكل. ولما كانت قصيدة النثر وليدة التمرد، فان «كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة –إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى– أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يعرض في شكل ما، أن ينظم العالم إذ يعبر عنه.»(٧٨)

والفرق بين الموقفين ليس بسيطا، ففيما يتحدث أنسي الحاج عن «الشروط» يفضل أدونيس استعمال «القوانين». ومع ذلك فان هذا التباين بينهما سيذوب عند الدخول في التفاصيل، أي عند تحديد خصائص قصيدة النثر. والسبب في هذا انهما اعتمدا مرجعا واحدا استقيا منه هذه الخصائص وهو كتاب سوزان برنار: Suzanne BERNARD (قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا»(٧٩).

لقد حرصت حركة مجلة «شعر» وهي تتلمس الخصائص الفنية لقصيدة النثر، على أن تجعل من هذا الفن فنا قائم الذات يتمتع باستقلاله كنوع أدبي، مثله في ذلك مثل الشعر الموزون، أو القصة أو الرواية أو المسرحية. وعلى الرغم من أن قصيدة النثر يمكن أن تستفيد من هذه الفنون جميعا، إلا أن ذلك لا يسلبها شخصيتها الفنية. وهكذا فان كل قصيدة نثر هي علامة على عملية مزدوجة: الهدم والبناء، إنها تجمع «بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى. من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة»(٨٠). وبعبارة أخرى، فإنها وليدة «رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حي لاحتمية فيه»(٨١). وهذا النظام هو الذي يحفظ لها تمييزها واستقلالها، ويجعل منها بناء فنيا قائما بذاته. فليست قصيدة النثر «رواية، ولا قصة، ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع شعرية. قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية، أو فلسفية، أو برهانية. وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أو غيرها، فذلك مشروط بان تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة. فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية. إذ أن القصيدة لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفكار، أو الأفعال، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية»(٨٢).

لابد من التذكير قبل كل شيء، بأن المجانية هي علامة بارزة في الشعر عامة لدى مجلة «شعر»، ولا تقتصر على قصيدة النثر وحدها. وتكشف تلك المجانية عن نفسها بالتناقض الذي تقيمه الحركة بين الشعر والواقع وبين الشعر والمجتمع. وعليه، فان المجانية ليست ميزة بين هذا النوع الشعري وبين النثر، مما دفع «شعر» إلى البحث عن خصائص أخري تضمن التمايز لقصيدة النثر عن النثر من جهة، وعن الشعر الموزون من ناحية أخري. ويمكن إجمال تلك الخصائص فيما يأتي:

٢.٤ ـ إذا كان الوزن خاصية لازمت الشعر العربي عبر العصور، حتى أصبح المقياس الأول في التفريق بين الشعر والنثر. وإذا كانت قصيدة النثر قبل كل شيء ثورة على الوزن. فان مجلة «شعر» تؤمن بضرورة العنصر الموسيقي في قصيدة النثر. ولكنها تعتمد في حضور هذا العنصر الإيقاع بدل الوزن. وقد ألمح البحث قبل قليل إلى «شعر» اختارت الإيقاع لأنه مصطلح غامض. يتيح لها القول بوجود موسيقى شعرية حتى في الأشكال الأكثر نثرية. فكيف يتحقق الايقاع في قصيدة النثر؟

يجب التأكيد على أن موسيقى الشعر بالنسبة لحركة مجلة «شعر» لا يجب أن تقتصر على الموسيقى الخارجية التي تتجسد في الأوزان،

لأنها «مهما أمعنت في التعمق تبقى متصفة بهذه الصفة. إنها قالب صالح لشاعر، كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه»(٨٣). وقد يكون في هذا تكرار لما سبق للبحث أن سجله عندما عرض لموقف «شعر» من الوزن، إلا أن هذا التذكير يقودنا إلى طرح سؤال عن مصدر موسيقي الشعر خارج الوزن. والجواب: انه «لا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية، واقعية، شكلية. بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون قياسا. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي، داخلي، هو جوهر الموسيقى في الشعر»(٨٤).

استطرادا، فان القول بهذا الجوهر الموسيقي الذي أورده أدونيس ضمن «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، يثبت ما أشار إليه البحث من قبل، من أن التنظير لقصيدة النثر لم يبدأ عند «شعر» بدراستي أدونيس والحاج المذكورتين، وإنما بدأت مؤشراته تتضح بعد تأسيس مجلة «شعر». ولا أدل على ذلك من أن أدونيس نفسه سوف يعود في دراسته عن قصيدة النثر إلى نفس التعريف الآنف الذكر ليسحبه على هذا النوع من القصائد. فإذا كان جوهر الموسيقى الشعرية هو الإيقاع وليس الوزن، فان في قصيدة النثر «إيقاعا جديدا، لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف وغيرها»(٨٥). ويستنتج من ذلك أن في قصيدة النثر موسيقى، ولكنها «ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة. وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»(٨٦).

هكذا بدا الإيقاع في قصيدة النثر وكأنه تعويض عن الوزن والقافية. وليس الإيقاع فقط هو ما يعوض عنهما، بل إلى جانبه هناك انعدام الموسيقى إلى حد الصمت. وكلاهما يقوم «بالغوص حتى نواة الموسيقى وأغوارها السفلى، حيث براءة اللحن ممكنة وعريه مستطاع، وحركته عضوية وغير ملوية»(٨٧). ولما كان القبض على هذا الجانب الأخير غير ممكن، فإن «عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص»(٨٨).

إذا حاولنا أن نقلب المسألة على وجه آخر، فهل يمكن اعتبار موسيقى قصيدة النثر، كما حددها أدونيس موسيقى شعرية حقا؟ إن الإمكانيات التي يتيحها الإيقاع بذلك المعنى يمكن أن يتضمنه النثر، مادام غير منتظم وفق نسق معين، وإنما يأتي استجابة لتجربة الشاعر. وهو ما أكسبه صفته الشخصية الخاصة كما مر بنا. وبتعبير آخر، فان المسألة تتعلق هنا بإيقاع القصيدة وليس بإيقاع الوزن. فمادام الإيقاع متجردا من الضوابط التي تجعل منه قانونا عاما فإنه لا يمكن الكلام عن إيقاع لقصيدة النثر، وإنما نصبح أمام قصائد لكل واحدة منها إيقاعها الخاص. ولذلك يمكن القول –مع سامي مهدي– إنه «لا يصح أن نسمي الأصوات الناجمة عن علائق الكلمات والأصوات والمعاني، والصور، في قصيدة النثر إيقاعا، لأنها لا تكون كذلك (...) إلا إذا جرت وفق سياق، يتحقق فيه الانتظام والتناسب. أي وفق نظام. وعند ذلك لا تعود قصيدة النثر قصيدة نثر بل قصيدة موزونة»(٨٩). ولاشك أن في هذا القول تشكيكا في وجود قصيدة النثر كشكل متميز، ولكن الحكم عليها لا يتم انطلاقا من المكون الإيقاعي وحده، إذ هناك خصائص اخرى.

٣،٤- إن وحدة القصيدة هي علامة بارزة على حداثتها إلى الحد الذي جعلت منها «شعر» مقياسا رئيسيا لفرز ما هو حديث عما هو تقليدي من الشعر، فمقابل «القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة بشكل أو آخر، حتى اليوم، تنهض القصيدة الحديثة. وإذا أردنا أن نقارن بينهما نجد الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل. وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة. وإذ نلتمس جماليتها بالتالي في جمالية البيت المفرد، فان القصيدة الحديثة وحدة متماسكة حية متنوعة»(٩٠).

هكذا فان المعيار الأول للحكم على شعرية قصيدة، ما هو إلا وحدتها العضوية. والحق أن هذا المفهوم يضمر غموضا كبيرا، ليس لدى مجلة «شعر» فقط بل في النقد العربي المعاصر عموما. فقد ألفنا أن نقرأ عن أنواع من الوحدة. منها إلى جانب الوحدة العضوية، الوحدة الفنية، والوحدة الموضوعية. وهذه المقولات ليست في نهاية الأمر إلا مقولات نقدية، أكثر مما هي أدوات واضحة الملامح يأخذها الشاعر بعين الاعتبار. فالذي يبين عن الوحدة إنما هو الناقد انطلاقا من نوع القراءة التي يمارسها على القصيدة، والمنهجية التي تحكم تلك القراءة.

ولقد وجدت حركة مجلة «شعر» في الوحدة العضوية سمة بارزة في قصيدة النثر. وإذا تتبعنا استعمال المفهوم كما وظفته الحركة، لا نجده يقتصر على قصيدة النثر فقط. بل إن «شعر» جعلت منه أساسا لشعرية القصيدة الحديثة بصفة عامة. ذلك أن «شكل القصيدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية، التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا. هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح طيفا. ليس لهيكل القصيدة الحديثة واقعية جمالية، إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة وكل»(٩١).

هذا المضمون للوحدة العضوية هو نفسه الذي سوف يركز عليه أدونيس وهو ينظر لقصيدة النثر. ويسجل البحث هنا تباينا بين أدونيس وأنسي الحاج فيما يخص هذه النقطة: فالأول يشترط في قصيدة النثر أن «تكون صادرة عن إرادة بناء وتقطيع واعية»(٩٢). في حين يرى الثاني أنها نابعة من الجنون»(٩٣). وهذا الفرق في مصدر قصيدة النثر أدى إلى فرق في كيفية تحقق الوحدة العضوية. فإذا كان أدونيس ينطلق في تجسيد وحدة القصيدة العضوية من معطيات شكلية، بدءا بالجملة وانتهاء بالنص، إذ يعتبر «الجملة في

قصيدة النثر أشبه بعالم صغير. هي خلية منظمة تشكل جزءا من كل أوسع ذي بناء مماثل»(٩٤). فإن الحاج يتلمس تلك الوحدة في مجانية قصيدة النثر التي هي «عالم بلا مقابل»(٩٥).

وكما أن الإيقاع ليس خاصية مقتصرة على قصيدة النثر وحدها، فإن الوحدة العضوية ليست مقياسا موضوعيا لفرز هذه القصيدة عن غيرها من الأنواع الأدبية، لأن هذا المكون لا يمتنع تحقيقه في القصائد الموزونة من جهة، ولأنه من جهة ثانية لا يمكن تبسيطه على مستوى القراءة بطريقة واحدة. ولا أدل على ذلك من الاختلاف المشار إليه بين أدونيس والحاج، رغم انهما استمدا المفهوم من مصدر واحد هو كتاب سوزان برنار الآنف الذكر.

٤،٤ ـ آخر الخصائص التي تميز قصيدة النثر هي الكثافة. وهذه الخاصية تقف حدا بينها وبين النثر، فعلى قصيدة النثر «أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى. فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الاشراقي، لا في استطراداتها، ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا. هي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري»(٩٦). وهذه الصفة هي التي تجعل منها قصيدة. ولذلك اشترط أنسي الحاج «أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق»(٩٧).

إن هذه الخصائص التي رسمتها «شعر» لقصيدة النثر، لا يمكن بأي حال أن تغطي شعرية هذه القصيدة ككل. ومؤكد أن المجلة إنما أبرزت الخصائص السابقة لأنها كانت تعتقد أنها تمثل إضافات إلى شعرية النص الشعري العربي. هذه الإضافات التي بإمكانها أن تجعل من قصيدة النثر نوعا مستقلا. فهي تحتفظ بطاقة الشعر الحديث، ماعدا الوزن، ولذلك فإنها «قصيدة شعرية ألحقت بها كلمة نثر لتبيان نشأتها، وسميت قصيدة للإشارة إلى أن النثر يمكن أن يصير شعرا، دون نظمه بالأوزان التقليدية، أو بأي أوزان محددة»(٩٨).

وهكذا فإن هم مجلة «شعر» وهي تنظر لقصيدة النثر، قد انصب أساسا على ما يميزها عن القصيدة الموزونة من جهة، وعن النثر من جهة ثانية. إلى أي حد نجح هذا التنظير في تحقيق ذلك التمايز؟ وهل استطاعت «شعر» أن تؤصل قصيدة النثر، نظريا؟

إن قراءة في رصيد «شعر» النظري عن قصيدة النثر، تفصح عن أن هذا النوع من الشعر يعطي الانطباع بأنه جاء نتيجة ولادة قسرية في الأدب العربي، ولذلك حرصت مجلة «شعر» في دعوتها الحماسية إلى قصيدة النثر على تغييب تاريخ الأدب العربي، عدا بعض الإشارات العامة التي يعوزها التحليل. وفي غياب هذا التاريخ بدا التنظير لقصيدة النثر غريبا عن الأدب العربي. ومما زاد غربته أن مجلة «شعر» استقت أكثر معلوماتها من كتاب ظهر سنة ١٩٥٩ في باريس: «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا». وقد قام سامي مهدي(٩٩) برصد للأماكن التي أخذ منها كل من أدونيس والحاج من الكتاب. ولما كان البحث يرى من باب التكرار الرجوع إلى علاقة «شعر» بالكتاب المذكور، فإنه يكتفي بالإحالة على دراسة سامي مهدي. على أن البحث يحرص على تسجيل خلاف في وجهة النظر بينه وبين سامي مهدي، الذي استنتج من خلال تبيان العلاقة بين «شعر» وبين كتاب سوزان برنار، أن المجلة اكتشفت قصيدة النثر بعد اطلاعها على الكتاب. بينما يرى البحث، أن مجلة «شعر» كانت تهيئ نفسها لاحتضان قصيدة النثر منذ تأسيسها. وبالتالي فإن عمل سوزان برنار إنما كان عاملا من عوامل أخرى ساعدت على بلورة تلك القصيدة، وتعميق الوعي بها. وبهذا فإن التنظير لقصيدة النثر لدى «شعر» لم يبدأ في الحقيقة مع ظهور «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» وإنما شرع فيه قبل ذلك.

ومهما يكن من أمر، فإن اعتماد ذلك الكتاب كمصدر وحيد من أجل صياغة نظرية لقصيدة النثر، هو في حد ذاته مؤشر على أن هذا الفن لم ينبثق من تطور طبيعي للشعر العربي. فقد كان للشعر الغربي الدور الكبير في الإعلان عنه. وهذا ما يفسر الرفض الحاد الذي لاقاه من طرف النقد العربي المعاصر، آنذاك.

٥ ـ موقف النقد العربي من قصيدة النثر

لقد اتجه رد فعل النقد العربي المعاصر، على قصيدة النثر، عند ظهورها، إلى جانبين رئيسيين: يتعلق الجانب الأول بعلاقتها بالتراث العربي من ناحية، وبالشعر الغربي من ناحية ثانية. ويميل الجانب الثاني إلى محاكمة قصيدة النثر انطلاقا من خصائصها الفنية بالنظر إلى الشعر، باعتبارهما فنين لا تصالح بينهما. ولا ننسى أننا نتحدث هنا عن بداية الستينيات حيث كانت الحدود فاصلة وحاسمة بين الأجناس الأدبية.

١،٥ ـ ولعل من المفارقات الغريبة أن يأتي رفض قصيدة النثر من قبل شعراء كانوا يحسبون لمدة من الزمن على حركة، مجلة «شعر». فخليل حاوي كان عضوا مؤسسا للحركة. ونازك الملائكة نشرت مجموعة من القصائد على صفحات المجلة، ومحمد الماغوط مارس كتابة قصيدة النثر، عندما كان عضوا في «شعر». بل إن الحركة كانت تتعامل معه كرائد لهذا الفن.

هكذا حاكم خليل حاوي مجلة «شعر» في تبنيها لقصيدة النثر عبر توجه المجلة العام الذي يمجد كل ما هو غربي، ويبخس ماله علاقة بالتراث العربي. فشعراء مجلة «شعر»، «باستثناء القلة منهم، يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه. ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها. وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية، التي يزيد جهلهم بها، عن جهلهم بالحضارة العربية. إنها صبوة البسيط الساذج لكل مبهم معقد بعيد. ولا عجب أن يلتقطوا الثقافة في مجلات الأدب الغربي، ويأخذون بأحدث زي يظهر فيها، ظنا منهم أن في ذلك غاية السبق

والتجديد»(١٠٠). ولما كان التجديد بدون أصالة ذاتية، تقليدا أعمى، فان النتاج الشعري لشعراء مجلة «شعر» لا يخرج من رحم شاعر غربي إلا ليدخل في رحم شاعر آخر. وعليه ففي هذا النتاج دليل على «أن الشعر في لبنان ما يزال منفعلا، متسكعا وراء الشعر الغربي. وما دام النتاج في غالبيته على هذا الهزال، فقد انتفى معنى الفارق في الشكل، سواء كان الشكل قصيدة نثرية أم شعرا مقفى موزونا»(١٠١). إن خليل حاوي يناقش مجلة «شعر» من الخارج. ومن المعروف أن خلافا سرعان ما شب بين حاوي وباقي أعضاء «شعر» بلغ حجم الخصومة. وكان جوهر الخلاف يتمثل في عدة قضايا هي في آخر الأمر إيديولوجية حول القومية والتراث، وهذا ما يفسر انسحابه من المجلة من وقت مبكر.

أما موقف محمد الماغوط فيظهر أكثر غرابة، إذ يعتبر من المؤسسين الأوائل لقصيدة النثر، فما الذي دعاه إلى التنكر إليها بعد انسحابه من «شعر»؟ لقد جاء هذا الموقف ليؤكد هشاشة الصرح الإيديولوجي الذي عملت «شعر» على بنائه طيلة مدة نشاطها. وعندما يعلن الماغوط مباشرة بعد انسحابه من الحركة انه لم يكن سوى «كاتب قطع نثرية بسيطة، سميت شاعرا وشاعرا حديثا على غرارهم دون إرادتي»(١٠٢). وعندما نعرف انه نشر هذا الموقف على صفحات مجلة «الآداب»، الخصم الأول لمجلة «شعر»، فان ذلك يعني أن قصيدة النثر، تلقت ضربة قاسية، زادت من التشكيك في مشروعيتها. ولكنه يؤكد من جهة ثانية أن مجلة «شعر» كانت تشهد في الخفاء صراعات إيديولوجية حادة، لم يكشف عنها إلا بعد الانسحابات التي عرفتها مع بداية الستينيات.

وإذا كان خليل حاوي ومحمد الماغوط يسائلان قصيدة النثر في علاقتها بالأدب العربي، وافتقارها إلى الامتداد التراثي، فان نازك الملائكة حرصت على ربط رفضها لقصيدة النثر بنظرتها إلى الشعر الحديث عامة، التي تجعل منه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، وبهذا، فان الوزن يشكل لديها سمة ثابتة في أي عمل شعري، هي التي تميزه عن النثر. ومن ثم فإنها ترى أن «للنثر قيمته الذاتية، التي تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر ولا نثر عن نثر. لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء التأثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا»(١٠٣). لذلك فإنها لا تتردد في وصف قصيدة النثر بأنها بدعة غريبة: «شاعت في الجو الأدبي في لبنان، بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)»(١٠٤).

وعلى الرغم من أن الملائكة اهتمت في الظاهر بالفروقات الشكلية بين الشعر والنثر لتنفي عن قصيدة النثر شعريتها، إلا أنها تلتقي مع خليل حاوي ومحمد الماغوط في أن هذا الفن يفتقر إلى الأصالة العربية. ولا يمكن الكشف عن الخلفيات التي انطلقت منها الملائكة في موقفها من قصيدة النثر، إلا إذا وضعنا هذا الموقف في سياقه العام من كتاب «قضايا الشعر المعاصر»، الذي أجمع جل النقاد على حضور النفس السلفي فيه، لأن نازك الملائكة حاولت أن تؤكد أن العلاقة بين الشعر العربي القديم والقصيدة الحديثة هي علاقة استمرارية وليست علاقة تجاوز وتخطي، كما ذهبت إلى ذلك «شعر». ومن هنا فإنها لا تلتقي مع حاوي والماغوط في حكمهما على قصيدة النثر فقط، بل تبدو أكثر تشددا منهما.

٢،٥ ـ بعد ردود الأفعال الأولية، المشار إلى بعضها من خلال حاوي والماغوط والملائكة، انبرى النقد العربي إلى إعلان موقفه منها. ولكن في الإطار الذي حدده الشعراء الثلاثة. ويمكن إجمال تلك المواقف في رأيين متعارضين، يرى الأول أن قصيدة النثر نوع أدبي عرفه العرب منذ القدم، ويقف الثاني في الطرف الآخر، فيذهب إلى أنها تسربت إلى الأدب العربي، عبر التأثر بالشعر الغربي.

لعل من المفارقات الغريبة أن يأتي رفض قصيدة النثر من قبل شعراء كانوا يحسبون لمدة من الزمن على حركة، مجلة «شعر»، أمثال خليل حاوي، ونازك الملائكة، ومحمد الماغوط

نمثل للموقف الأول بخليل أحمد خليل، الذي سجل حضور قصيدة النثر لدى الحضارات العربية القديمة، وعنده «أن هذا الشكل كان معروفا في الشرق، خاصة في سوريا وفلسطين. ولو عدنا إلى الكتاب المقدس لوجدنا أدلة كثيرة على هذا النوع من الكتابة. وأنا اذهب إلى أن سفر أيوب كعمل شعري خالص وكأجمل قصيدة عالمية –هو من عمل أيوب الذي دلت الأبحاث على انه من اصل عربي»(١٠٥).

ونمثل للموقف الثاني بصبري حافظ الذي وجد في قصيدة النثر دخيلا على الشعر العربي. وليس لها «أي جذور تاريخية في تاريخ الكلمة العربية، كما أنها مبثوثة الصلة بحركة الشعر الحديث التي شقت طريقها بفضل المحاولات الرائدة للسياب ونازك الملائكة»(١٠٦) وغيرهم. ولذلك فانه يدعو إلى خنق اتجاه قصيدة النثر، و«عدم السماح له بالتسرب –بكل ما فيه من سموم– إلى القارئ العربي. خاصة بعد أن تأكد عجزه الفني عن أن يكون شعرا... ولا حتى نثرا»(١٠٧).

إن الموقفين معا يلتقيان رغم تعارضهما في انهما يبحثان عن جذور قصيدة النثر خارج الحداثة الشعرية العربية وخاصة لدى مجلة «شعر». ولذلك فانهما يتسمان بالعمومية، الشيء الذي جعلهما يفتقران إلى الرصانة، وينقادان إلى الانفعال. فالبحث عن قصيدة النثر في الكتاب المقدس أو في غيره من الكتابات القديمة إنما يلغي الشروط الموضوعية التي أفرزت قصيدة النثر، كشكل تعبيري، أريد له أن يلبي حاجات مجتمع للتواصل ولقيم جمالية معينة. أما التعامل مع قصيدة النثر كفن في القول مستورد، فإنه يلغي بدوره البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، ويتعامل معها كسلعة جاهزة. وكما سبق للبحث أن سجل قبل قليل، فان قصيدة النثر لو لم تجد

استجابة في العالم العربي لكانت أقبرت في المهد.

ومع ذلك لابد من التأكيد على أنها ما زالت تعيش مشكلة التأصيل. وإذا كان التأصيل في أحد وجوهه، يكمن في العودة إلى التراث والاستفادة منه فان هناك دعوة إلى الربط بين قصيدة النثر والتراث على غرار الرواية والمسرحية. فأدونيس الذي أدار ظهره للتراث في دراسته التأسيسية عن قصيدة النثر، سوف يعود بعد حوالي عشرين عاما ليعلن «أن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة، يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل. ويحتم من ثم تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية – اللغوية وفي ثقافتنا الحاضرة»(١٠٨).

٣.٥ ـ وبعيدا عن الجدل الذي أثارته قصيدة النثر من حيث مشروعيتها أو عدمها، فان هناك خلافا حول تسميتها. ويبدو أن بعض النقاد العرب المعاصرين لم يستسيغوا هذا الخلط بين القصيدة التي تحيل على الشعر، وبين النثر الذي ينتمي لطبيعة أخرى. ومن ثم بدا لبعضهم أن «تسمية هذا النوع من الشعر بقصيدة النثر، خطأ لعدة اعتبارات، منها أن إطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري الجديد يقيم حالة من التضاد، يجعل التناقض من حولها أكثر حدة ووضوحا، فالنثر نثر والشعر شعر، ولا يلتقيان»(١٠٩). وعليه فان عبد العزيز المقالح يقترح تسمية «القصيدة الأجد» بدل «قصيدة النثر».

أما غالي شكري فيعتقد أن «إطلاق قصيدة النثر، آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد (...). فإذا قلنا اليوم «قصيدة النثر» ضمن إطار حركة الشعر الحديث فإنما نعود القهقرى إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من القواعد. أي أننا بعبارة أخرى نعود إلى منطق المحافظين»(١١٠). ولذلك اقترح غالي شكري بدوره اسما بديلا هو شعر «التجاوز والتخطي»(١١١).

إن مشكلة التسمية –انطلاقا من المثالين السابقين– ليس شكليا كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن لأول وهلة. إنه يدخل في عمق قصيدة النثر من حيث مكوناتها وطبيعتها. فرغم أن المقالح وشكري يسلمان بقصيدة النثر كنوع قائم الذات، إلا أن كل واحد منهما يقيم اقتراحه البديل على أسس مختلفة عن الآخر. فعبد العزيز المقالح بنى «القصيدة الأجد» على تصنيف مسبق يضع الشعر في خانة والنثر في خانة أخرى، بينما يقوم شعر «التجاوز والتخطي» لدى غالي شكري على رفض هذه التصنيفات. وفضلا عن ذلك، فان التسميتين معا تحيلان على نوع من المفاضلة: فعندما أطلق المقالح «القصيدة الأجد» فانه كان ينظر إليها بموازاة مع «القصيدة الجديدة» التي هي قصيدة التفعيلة. وعندما قال شكري بشعر «التجاوز والتخطي» فان الأمر يتعلق بتجاوز قصيدة التفعيلة وتخطيها إلى نوع شعري لا يقوم على الوزن، ويتخطى نفسه باستمرار.

الهوامش

١– نهاد خياطة: رأي في قصيدة النثر. «شعر» العدد ٢٥. السنة السابعة. شتاء ١٩٦٣. ص٩٧.
٢– رفيق معلوف: ركن أخبار وقضايا. «شعر». العدد ٣. السنة الأولى. صيف ١٩٥٧. ص١١٠.
٣– يوسف الخال» ركن أخبار وقضايا. «شعر» العدد ٢٧. السنة السابعة. صيف ١٩٦٣. ص١١٧.
٤ – فؤاد رفقة: ركن أخبار وقضايا. شعر. العدد ١٣. السنة الرابعة. شتاء ١٩٦٠. ص ١١٤.
٥ – أدونيس: خواطر تجربتي الشعرية. مجلة «الآداب» (لبنان). العدد ٣. السنة الرابعة عشرة. مارس ١٩٦٦. ص ٢.
٦ – غازي برکس: القديم والجديد في الشعر العربي عامة. شعر. العدد ١٢. السنة الثالثة خريف ١٩٥٩. ص ١٠١.
٧ – غازي برکس المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
٨ – يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر». العدد ١٢ السنة الثالثة. خريف ١٩٥٩. ص٣.
٩ – يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر» العدد ١٠. السنة الثالثة. ربيع ١٩٥٩. ص ٥.
١٠ – خزامي صبري: حزن في ضوء القمر، لمحمد الماغوط. «شعر» العدد ١١. السنة الثالثة صيف ١٩٥٩. ص ٩٤.
١١ – يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر». العدد ١٠ السنة الثالثة. ربيع. ١٩٥٩. ص ٣.
١٢ يوسف الخال: من رئيس التحرير. (افتتاحية) «شعر» العدد ١٢. السنة الثالثة. خريف ١٩٥٩.ص ٥.
١٣ – يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية) «شعر». العدد ١٢. السنة الثالثة. خريف ١٩٥٩. ص ٥.
١٤ – كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص ١٧.
١٥ – يوسف الخال: نحو شكل جديد لشعر عربي جديد. شعر. العدد ٣٢/٣١ السنة الثامنة. صيف/ خريف ١٩٦٤. ص ١٢٦.
١٦ من أجل مزيد من التوضيح لمفهوم القصيدة/الرؤيا تراجع دراسة للكاتب عن «الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث» في مجلة «جسور» التي يصدرها من أمريكا الأستاذ منير العكش، العدد الثاني.
١٧ تراجع دراسة الكاتب عن اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر»، المنشورة تحت عنوان «الوقوف على جدار اللغة»، وذلك بمجلة «نزوى» العمانية. العدد التاسع.
١٨ – يوسف الخال: أخبار وقضايا. شعر. العدد ٢٧. السنة السابعة. صيف ١٩٦٣. ص ١١٧
١٩– يوسف الخال: من رئيس التحرير (افتتاحية). «شعر» العدد١٢. السنة الثالثة. خريف ١٩٥٩. ص٥
٢٠– أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الجديد. «شعر» العدد ١١. السنة الثالثة. صيف ١٩٥٩. ص٨٤. وقد نشرت الدراسة مرة ثانية في كتاب أدونيس: زمن الشعر.
٢١– بدون توقيع: الرد على نازك الملائكة. «شعر» العدد ٢٢. السنة السادسة. ربيع ١٩٦٢. ص ١٢٩.
٢٢– أدونيس: في قصيدة النثر. «شعر» العدد ١٤. السنة الرابعة. ربيع ١٩٦٠. ص ٧٦. يراجع أيضا كتاب أدونيس: زمن الشعر.
٢٣– أدونيس: المصدر نفسه. ص٧٥
٢٤– أدونيس: المصدر نفسه. ص ٧٦.
٢٥– تراجع مقدمة شرح الحماسة لأبي تمام. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. الطبعة الأولى. (دون ذكر دار النشر) القاهرة ١٩٥١.
٢٦– قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. (دون ذكر دار النشر ولا رقم الطبعة) القاهرة ١٩٦٣. ص١٩
٢٧– قدامة بن جعفر: المرجع نفسه. ص ١٧٩.
٢٨– المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. (مرجع سابق) ج١. ص ١٤
٢٩– قدامة بن جعفر: نقد الشعر. (مرجع سابق) ص١٩١.
٣٠– يوسف الخال: ركن أخبار وقضايا. «شعر» العدد٣. السنة الأولى. صيف ١٩٥٧. ص ١٤٤.

٣١ نذير العظمة: أخبار وقضايا. «شعر» العدد ٤. السنة الأولى. خريف ١٩٥٧. ص ١٣٢.
٣٢- يوسف الخال: ركن أخبار وقضايا. «شعر» العدد ٣. السنة الأولى. صيف ١٩٥٧. ١٤٤.
٣٣- دون توقيع: أخبار وقضايا. «شعر» العدد ١٤. السنة السادسة. ربيع ١٩٦٢. ص ١٢٩.
٣٤- أدونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٧
٣٥- يوسف الخال: أخبار وقضايا. «شعر» العدد ١٣. السنة الرابعة. شتاء ١٩٦٠. ص ١١٦.
٣٦- يوسف الخال: المصدر نفسه والصفحة نفسها.
٣٧- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث (مصدر سابق) ص ٨٩.
٣٨- يوسف الخال: الحداثة في الشعر. دار الطليعة. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٧٨. ص ٩٢.
٣٩- أدونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٧.
٤٠- رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود. «شعر». العدد ١. السنة الأولى. شتاء ١٩٥٧. ص ٩٢.
٤١- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري. دار توبقال. الطبعة الأولى. الدار البيضاء ١٩٨٦. ص ٧٥.
٤٢- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. الطبعة السادسة. بيروت ١٩٨١. ٦٩.
٤٣- نازك الملائكة: المرجع نفسه. ص ٦٤.
٤٤- نازك الملائكة: المرجع نفسه. ص ٩٢.
٤٥- نشرت نازك الملائكة بعض أعمالها في الأعداد ١ و ٣ و ١٧ من مجلة «شعر»
٤٦- مجلة «شعر». العدد ٦. ص٩٨ وما بعدها.
٤٧-مجلة «شعر» العدد ٢٤. السنة السادسة. خريف ١٩٦٢. ص ١٣٨.
٤٨- تفضل نازك الملائكة تسمية «الشعر الحر» بدل الشعر الحديث. وقد رفض أغلب النقاد العرب هذه التسمية لأن من شأنها أن تحدث لبسا بين الشعر الغربي الحديث وبين نوع من الشعر الغربي يعرف في الفرنسية ب: Vers libres
٤٩- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. دار الفكر. الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٧١. ص٣٨.
٥٠- محمد النويهي: المرجع نفسه. ص ١٣٢.
٥١- محمد النويهي: المرجع نفسه. ص ٢٤٦.
٥٢- محمد النويهي: المرجع نفسه. ص ٣٢٨.
٥٣- بدون توقيع: الرد على نازك الملائكة. «شعر» العدد ٢٢. السنة السادسة. ربيع ١٩٦٢. ص ١٣٢
٥٤- سامي مهدي: مجلة «شعر» اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية. مجلة «الأقلام» العدد ٩. يوليو ١٩٨٧. ص٥٨.
٥٥- أسعد رزوق: اللحم والسنابل، لنذير العظمة. «شعر» العدد ٦. السنة الثانية. ربيع ١٩٥٨. ص ١٣٥.
٥٦- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٨٢. ص٤١.
٥٧- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث. (مصدر سابق) ص ٨٣
٥٨- عصام محفوظ: أخبار وقضايا. «شعر» العدد ٢٧. السنة السابعة. صيف ١٩٦٣. ص ١١٨.
٥٩- أنسي الحاج: لن (المقدمة). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثانية. بيروت ١٩٨٢. ص ١٩.
٦٠- أدونيس» في قصيدة النثر. (مصدر سابق) ص ص ٧٥ ـ ٨٣. وقد أعيد نشر الدراسة في «زمن الشعر».
٦١- صدرت الطبعة الأولى من «لن» سنة ١٩٦٠. ويشير أنسي الحاج في مقدمتها إلى دراسة أدونيس السالفة الذكر، مما يعني أن أدونيس هو أول من خاض مجال التنظير لقصيدة النثر في العالم العربي.
٦٢- أنسي الحاج: لن (مرجع سابق) ص ٩.
٦٣- أنسي الحاج: المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٦٤- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث. (مصدر سابق) ص٨٥.
٦٥- أنسي الحاج: لن (مرجع سابق) ص ٩.
٦٦- أنسي الحاج: المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٦٧- أنسي الحاج: المرجع نفسه والصفحة نفسها.
٦٨- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث. (مرجع سابق) ص٨٥.
٦٩- بدون توقيع) (أخبار وقضايا.)«شعر» العدد ٢٢. السنة الخامسة. ربيع ١٩٦٢. ص١٢٩.
٧٠- أنسي الحاج: لن. (مرجع سابق) ص ص ١٦،١٥.
٧١- أدونيس: في قصيدة النثر. (مصدر سابق) ص ٧٧.
٧٢- أدونيس: المصدر نفسه والصفحة نفسها.
٧٣- أدونيس: المصدر نفسه. ص٧٨.
٧٤- أدونيس: المصدر نفسه والصفحة نفسها.
٧٥- أدونيس: المصدر نفسه. ص ٧٧.
٧٦- أنسي الحاج: لن. (مرجع سابق) ص ١٨.
٧٧- أنسي الحاج: نفس المرجع. ص ١٩.
٧٨- أدونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) ص ٧٨.
٧٩- Suzanne Bernard: Le poème an prose de Baudelaire jusqu à nos jours, Librairie Nezet, Paris 1959.
٨٠- انسي الحاج: لن (مصدر سابق) ص ١٧-١٨.
٨١- أدونيس: في قصيدة النثر: شعر. العدد ١٤. السنة الرابعة. ربيع ١٩٦٠ ص ٨٠.
٨٢- أدونيس: المصدر نفسه. ص ٨١
٨٣- أنسي الحاج: « لن» (مرجع سابق) ص ١١. ص ١٢.
٨٤- أدونيس :محاولة في تعريف الشعر الحديث. (مصدر سابق) ص ٨٣
٨٥- أدونيس: في قصيدة النثر. (مصدر سابق) ص ٨٠
٨٦- أدونيس: المصدر نفسه. ص ٧٧
٨٧- أخبار وقضايا: الرد على نازك الملائكة. شعر. العدد ٢٢. السنة السادسة ربيع ١٩٦٢/ ص ١٣٠
٨٨- أدونيس: في قصيدة النثر.شعر. (مصدر سابق)١٩٦٠. ص ٨٠.
٨٩- سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط .دراسة في حداثة مجلة «شعر» بيئة ومشروعا ونموذجا. دار الشؤون الثقافية العامة. الطبعة الأولى بغداد ١٩٨٨ ص ١٠٦
٩٠- أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد. شعر. العدد ٢١. السنة السادسة. شتاء ١٩٦٢. ص ٩٥
٩١- أدونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث(مصدر سابق). ص ٨٤
٩٢- أدونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق). ص ٨٢.
٩٣- أنسي الحاج: «لن» (مصدر سابق) ص ١٣.
٩٤- أدونيس: في قصيدة النثر. شعر. العدد ١٤. السنة الرابعة. ربيع ١٩٦٠. ص ٨٠.
٩٥- أنسي الحاج: لن (مصدر سابق) ص ١٧.
٩٦- أدونيس: في قصيدة النثر (مصدر سابق) . ص ٨٢.
٩٧- أنسي الحاج: «لن» (مصدر سابق) ص ١٧.
٩٨- غير موقع: الرد على نازك الملائكة. (مصدر سابق) ص ١٣٠
٩٩- سامي مهدي: أفق الحداثة، وحداثة النمط (مرجع سابق) تراجع الدراسة المعنونة ب: جناية تسويق الأفكار على الكتابة الفرنسية سوزان برنار . ص ١٣٥. وما بعدها.
١٠٠- خليل حاوي: في حوار مع مجلة «الآداب» العدد ٢ السنة التاسعة شباط (فبراير) ١٩٦١ ص ٦٦.
١٠١- خليل حاوي المرجع نفسه والصفحة نفسها.
١٠٢- محمد الماغوط: نخبة مجلة «شعر». مجلة «الآداب». العدد ١ السنة العاشرة، كانون الثاني (يناير ١٩٦٢) ص ٥٨.
١٠٣- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق) ص ٢١٨.
١٠٤- نازك الملائكة: المرجع نفسه ص ٢١٣.
١٠٥- خليل احمد خليل: الشعر والنثر والجهل. الآداب. العدد ٤ السنة الرابعة عشرة أبريل ١٩٦٦ ص ٦٥
١٠٦- صبري حافظ: حول قصيدة النثر، الآداب. عدد ٣ السنة الرابعة عشرة مارس ١٩٦٦ ص ١٥٣.
١٠٧- صبري حافظ: المرجع نفسه ص ١٥٦.
١٠٨- أدونيس: بيان الحداثة. مواقف العدد ٣٦ شتاء ١٩٨٠ ص ٣٨.
١٠٩- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل. دار الآداب.الطبعة الأولى. بيروت ١٩٨٥. ص ٧١.
١١٠- غالي شكري: شعرنا لحديث ...إلى أين؟ (مرجع سابق) ص ٨٢
١١١- غالي شكري: المرجع نفسه ص ٥٦.

كتاب «البندقية وغصن الزيتون»

يكشف الخطوات الايديولوجية والعملية لاستيلاء الصهاينة على فلسطين

لـ: ديفيد هيرست

قراءة: غالية فهر آل سعيد★

بدأت الصهيونية نظرية ايديولوجية لمجموعة من المفكرين السياسيين يمثلون الفلسفات اليهودية الاوروبية المتنافرة، وكانت تسعى للتخلص من الصورة القديمة لليهودي الجبان السلبي وإحلال صورة المقاتل المتعطش لسفك الدماء المغامر من أجل الاهداف القومية الذي لا يتردد عند الحاجة في استخدام العنف من أجل تنفيذ الأهداف الصهيونية

على ضوء الأزمة المستمرة في فلسطين، والدماء المسفوكة وحجم المعاناة القاسية التي يتحملها أبناء الشعب، ظلت تراودني لفترة طويلة فكرة كتابة ما يعن في بالي اثناء قراءتي لكتاب «البندقية وغصن الزيتون» (١٩٧٧) لمؤلفه ديفيد هيرست. وما هذه الكلمة الا مراجعة متواضعة لزيادة الوعي بما يتميز به هذا العمل الذي أخرجه هيرست من قيمة عظيمة. وبالنظر الى أنه ليس هناك الا القليل من المؤلفات التي لها مثل قيمته التثقيفية، فان من الصعب إغفال هذا المؤلف.

في مقدمة كتابه (هيرست، ١٩٧٧ صفحة ١٢) يعرب الكاتب بنفسه عن الأسى لعدم توفر مطبوعات جيدة تتناول تاريخ العنف اليهودي العربي ضمن الإطار الإسرائيلي. ولما كان الامر كذلك، فانه حري بأن تفرض قراءة الكتاب في المدارس والجامعات العربية. فهو لا يقدم أدلة مقارنة وواقعية فحسب، بل ينهج الى الشفافية في البحث. وتظل الادلة التاريخية التي يسوقها ديفيد هيرست ذات أهمية جلية. فالمؤلف لم يأل جهدا في تحليل الانظمة الايديولوجية التي خرجت على شكل دعاية يواصل الصهاينة استخدامها ويظل الغرب يقبل بها دون تمحيص.

قد يقول قائل ان من الصعب التعليق على كتاب، مر على صدوره أكثر من ثلاثين عاما، رغم انه مليء بالمعلومات المفيدة. غير أن غبار الزمن لم يحجب عن كتاب البندقية وغصن الزيتون جدته، فهو لا يزال حتى اليوم مصدرا حيويا لفهم الوضع المعاصر. ذلك الكتاب يحلل التعقيد الشديد في الصراع الاسرائيلي الفلسطيني ليخلص الى اصوله.

كانت المرة الاولى التي وقع فيها الكتاب بين يدي بعد أن وصلت للدراسة في المملكة المتحدة.

★ باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان

مرت بضع سنوات، لأجد نفسي في الجامعة، كانت هناك توصية بقراءة كتاب هيرست. وهو ما قمت به بالفعل، لكني من عجب لم اربط بين محتوياته والاحداث المعاصرة. (ولا بد من الاشارة الى المعلومات المتعلقة بالصراع الفلسطيني كانت متعاظمة لدرجة انه يمكن إعفاء الطالب من اللوم أن أغفل التفصيلات لكي يضمن النجاح في الامتحانات.) غير أن الكتاب عاد يطل علي عندما بدأت كتابة أطروحتي للدكتوراة، وبدأ يتفتح أمامي ما يحتوي عليه من فلسفة تاريخية. فقد شرح الادعاءات والادعاءات المقابلة بجلاء ودقة وعلمانية. ولا أزال اشعر بالحيرة لماذا لم يقرر المسؤولون هذا الكتاب القيم على طلبة المدارس والجامعات العربية.

أشرت من قبل الى أنني اطلعت على الكتاب بتاريخ سابق. غير ان معرفتي باللغة الانجليزية كانت ضعيفة آنئذ، وعندما انتقلت الى مرحلة الدراسات العليا، حصلت على فسحة أفضل (وقدرات لغوية أفضل) للتعمق في أفكار هيرست ولأربط بينها وبين الاحداث الواقعية التي يشهدها الشرق الاوسط. ومما يثير الاهتمام أن كتاب هيرست نشر قبل الاحداث التي غيرت كثيرا الخرائط السياسية والثقافية بالمنطقة. ذلك انه بعد عام من نشره وقعت معاهدة كامب ديفيد لعام ١٩٧٨، قبل عامين من اتفاقات سلام كامب ديفيد. وكان شاه ايران لا يزال يتربع على عرشه الطاووسي، وبدا انه سيبقى هناك الى ما لا نهاية. ولم تشتعل بعد الحرب الرهيبة بين ايران والعراق، ولم تكن قبل هذا وذاك قد انطلقت الانتفاضة الفلسطينية.

ولا بد مع كل ما سبق ان ندرك بعد النظر الذي اتسم به هيرست. اذ كان له ان يرى بوضوح ذلك الغليان في القدر. حيث أنه حمل القضايا الرئيسية في هذا الصراع المركزي ليضعها في مكانها الصحيح. وكان هو (ومن بعده شومسكي في كتابه «المثلث المصيري»، ١٩٨٣) من لفت الانتباه الى التحيز الكبير الذي بدا جليا في مفاهيم وسائل الاعلام والاساليب الاكاديمية. ركز هيرست على تقويم وتحدي الطبيعة الأحادية للمعلومات المتعلقة بتاريخ الصراع في فلسطين. ولم يدخر جهدا في سبيل الحصول على مواد قيمة وذات علاقة وفي تحدي القناعات التي مضت عليها قرون من الزمن. لم تكن أي محاولات قد بذلت في ذلك الوقت لعرض هذه الثروة من المعلومات. وبهذا العمل يكون قد نأى بنفسه عن قاعدة من التفاهم المشترك في استخدام اساليب خبيثة لعرض بعض الاحداث التاريخية.

كانت احداث العقد الماضي اكثر الاحداث التي شهدتها فلسطين منذ عشرينيات القرن الماضي إثارة. ولعل مقتل الفتى محمد الدرة، الصبي الفلسطيني الذي اطلق الجنود الاسرائيليون النار عليه بينما كان يحاول الاحتماء خلف والده، كان أبرز مثال عليها. وهو ليس الا أكثر الاحداث شهرة في سلسلة من عمليات الإبادة وقوائم القتل المريعة والانتهاكات الاخرى التي ارتكبتها قوات الاحتلال.

وفي كل مرة تقع هذه الاحداث الهمجية، أجد نفسي أعود الى كتاب البندقية وغصن الزيتون. ورغم انه كتب في اواخر السبعينيات من القرن الماضي، فان ما يتسم به من عمق ومعلومات وتحليل للاوضاع في فلسطين وتعريته للايديولوجية الصهيونية، منحني الشجاعة لأضع هذه المراجعة. فقد وجدت أنني أجد انني استطيع ان أدرك ما يقوله هيرست عن الخرافات التي اوجدها الاسرائيليون وبصفة خاصة الدعاية الصهيونية. فهي اسباب مباشرة للمآسي التي يعاني منها حاليا العرب واليهود على حد سواء. وأكبر تلك الاساطير التي تظلل على كل ما بقي منها، القول بان اسرائيل كدولة تلقى الدعم السياسي من كل يهودي، وهو أبعد ما يكون عن الحقيقة.

كان أكبر ما يمكن للصهاينة ان يفيدوا منه تكريس استخدام الرموز الانجيلية بصورة مباشرة، الأمر الذي لقي هوى في قلوب الساسة الغربيين. رموز يمكن تكرار استخدامها مرة بعد أخرى لمزيد من التأثير، بل وأفضل من ذلك كانت رموزا تدغدغ النفس وترضيها.

في أواخر القرن التاسع عشر استحوذت على جماعة صغيرة من المنظرين الملتزمين سياسيا فكرة اقامة دولة في فلسطين. ووفق نظريتهم المتطورة كان بالامكان اقامة تلك الدولة بسهولة في أي مكان مناسب وليس في فلسطين على وجه التحديد. ولكن ظلت انظارهم ترتد تدريجيا الى فلسطين في اوائل القرن العشرين (يشجعهم في ذلك الدعم البريطاني) ولم يكن مرد ذلك لأي سبب ديني او عرقي عميق، وانما للسياسة الواقعية.

عندما انشئت اسرائيل عام ١٩٤٨ بقرار من الامم المتحدة، لم يمض وقت طويل امام الذين اشتد ساعدهم وأمسكوا بزمام السلطة في الدولة الجديدة حتى رموا سهامهم في وجه راعيهم. ومع مرور الزمن ازداد عدم تجاوب اسرائيل لقرارات الامم المتحدة. ونتيجة لذلك اصبحت اسرائيل تمثل التناقض السياسي الفاضح، فهي دولة تدين بوجودها لمنظمة أصبحت في نظرها عائقا سياسيا.

هناك نقطة اخرى، قلما يثيرها المعلقون في الشرق الاوسط، وهي النفاق الغربي في دعم دولة ينظر اليها على انها ذات

قيمة استراتيجية وانها واحة ودودة ايديولوجيا في منطقة محاطة بالاعداء. هذه الواجهة من التعاطف اتسعت نطاقا خلال السنوات العشر الماضية ، وان كان هناك الان عدد قليل ممن يحاولون رفع الغطاء عن تلك الاسطورة ويوجهون اسئلة مباشرة «هل اقامة دولة مثل اسرائيل يستحق كل هذا الظلم الذي يعاني منه الاهالي المحليون الذين يواصلون مقاومة هذا الغزو؟ وهل يستحق هذا العمل السياسي كل هذه الجرائم من اجل تحقيق حلم مجموعة صغيرة متطرفة ايديولوجيا تعود جذورها الى عالم عفا عليه الزمن؟ وهل هذا الحلم اليهودي القادم من اواسط اوروبا، وفق التراث العبري، له علاقة حقيقية بالشرق الاوسط في القرن الحادي والعشرين؟» (هيرست ١٩٧٧، ص٢).

يصعب وصف دولة اسرائيل الحالية بأنها آمنة. فالوضع في حقيقة الامر فيها يكتنفه الضباب، بينما تبدو اعداد الذين فقدوا ارواحهم من الجانبين مذهلة، حتى انها لتدعو أي مراقب للتعجب من نفسية دولة عاشت منذ بدايتها في حالة حصار وخوف دائم. هل يمكن لأي كيان سياسي ان يعيش في هذه الظروف دون ان يشوبه الفساد؟ يعرض هيرست صورة رائعة لهذا الخوف (الخوف الذي طغى على السطح مؤخرا برفض اعداد غير قليلة من الاسرائيليين القتال ضمن «قوات الدفاع»).

... أثارت الحرب (العربية الاسرائيلية عام ١٩٦٧) قلقا عميقا بل متواصلا دون ريب، حول مستقبل الصهاينة والدولة العبرية ككل. وكان الشبان، خاصة الجنود العائدون، هم الذين أعربوا علنا بصفة رئيسية عن نذر الشر التي تعتمل في نفوسهم. فقد تساءلوا عما اذا كان لهذه الدولة من مستقبل حقا؟ وهل فرض علينا أن تكون اسرائيل خيارنا الوحيد؟ كان من المفروض أن تؤمن الصهيونية للشعب اليهودي موطنا يسكن اليه. ولكن ألا يعتبر وجود اليهودي في اسرائيل قولا وعملا معرض لمخاطر أكبر منه في أي مكان آخر من العالم؟ (هيرست، ١٩٧٧، ص٢٦٠)

هذا الشعور بعدم الأمان يكشفه ما نقله هيرست من رسالة أحد الجنود إلى صحيفة هآريتز الاسرائيلية:

احتفلت بعيد ميلادي في صحراء سيناء وحيدا تحت الأرض.. فكرت بأبنائي الثلاثة الذين أسعى في سبيل تربيتهم – من أجل حروب المستقبل – وبزوجتي التي يعصف بها القلق وبمكتبي الفارغ .. وتدور في رأسي أسوأ الأفكار. أولها متى سينتهي هذا الحال؟ وثانيها لماذا؟ لماذا حدث كل هذا؟ وثالثها ألم تكن هناك وسيلة لدرئه، بأي ثمن؟ أحاول أن أسبر غور أفكار الذين يقومون بالدعاية، اولئك المتشائمين الذين لا يرون ببلادة ذهن مؤسفة بديلا عن قوة السلاح. لم لا يحاول هؤلاء قراءة أفكار العدو؟ لم لا يستطيعون إدراك أنه دفع الى المعركة، الى المذبحة، لان ذلك كان الطريق الوحيد السهل للخروج من محنته، لأنه لم يكن لديه أي خيار آخر (هآريتز ١٩٧٣/١١/١١، ص٢٧٠-٢٦١ في كتاب هيرست)

ليس هناك إلا القليل من الكلمات التي يمكنها أن تعبر عن الوضع في اسرائيل أفضل من مشاعر هذا الجندي. ومثل هذه المقولات المقتبسة هي التي تعفي تحليل هيرست من أن ينظر اليه على أنه متحيز. إنها تساؤلات تدور حول وجود دولة لم تحصل بعد على ردود جادة في الولايات المتحدة أو بين النخبة من الاسرائيليين.

بل إن القول بأن الله اختار هذه الارض لاسرائيل لا يلقى القبول الاجماعي بين المتدينين اليهود الذين يرون أن العودة الى أرض اسرائيل يجب ألا يقودها سياسيون وإنما يجب أن يقودها المسيح المنتظر. لقد نأى كثير من المتدينين اليهود بأنفسهم عن الصهيونية، وحذروا من غزو الأراضي المحتلة. لكن الصهاينة لم يعيروا التفاتا لمخاوفهم، وكانت عواقب هذا الاندفاع ثمنا غاليا تحمله الاسرائيليون المعاصرون. ويكشف كاتب يهودي آخر هو بنيامين بيت هلاهمي (١٩٩٢) بالتفصيل رفض بعض المتدينين اليهود لشرعية الدولة العبرية.

هناك مجموعة صغيرة في القدس تواصل التمسك بأسلوب حياة الشتات، وتحافظ على التقاليد الأصيلة بدقة متناهية مثل متحف حي. وقد انشئت حركة نيتوري كارتا لمواجهة التوسع الصهيوني في جزء من أغودات إسرائيل منذ ١٩٤٨. ولا يستخدم أعضاء هذه الجالية بطاقات الهوية الحكومية كما لا يستخدمون النقد الاسرائيلي أو طوابع البريد الاسرائيلية ولا يقبلون أي مساعدة من الدولة. وتمثل نيتوري كارتا اليوم رد الفعل الديني الكلاسيكي على الصهيونية، وتعتبرها شيئا بغيضا وهرطقة وتجديفا ضد اليهودية التاريخية (هالاهمي، ص ١٣٥).

كنت أجد هوى في نفسي بمثل هذه الأمانة في التعبير ممن يؤمنون بضرورة إزالة اللثام عن المعلومات غير الصادقة فيما يتعلق باسرائيل وتاريخها. لقد قام هيرست بتحدي الأساطير الموروثة بشأن الصراع الفلسطيني اليهودي، وهي قناعات كان ولا يزال الغرب وبخاصة الولايات المتحدة يستسيغ قبولها. فقد استقرت كميات هائلة من المعلومات الخادعة في عقول الغربيين منذ ١٩٤٨. والمعلومات الاسرائيلية الخادعة لقيت ما

يساندها في بقايا قصص النازية. ولا يزال الأمر يحتاج الى قدر كبير من الجهود العلمية والتصميم الشخصي للكشف عن الحقائق التاريخية التي تنقض كل هذه «الحقائق» التي تتقبلها الأغلبية. فالجهود الهائلة التي تبذلها الاوساط الدعائية اليهودية في أوروبا والولايات المتحدة، منحت هذه القناعات فترة بقاء أطول مما كان متوقعا، أو مرغوبا فيه.

ولإدراك الأحداث التي وقعت قبل ١٩٤٨ وبعدها لا بد من تحليل فلسفة تأسيس دولة اسرائيل والحركة الصهيونية واولئك الذين كانت ولا تزال هذه هي فلسفتهم. ويحاول هيرست أن يطلق سلسلة واضحة من صور تطور الايديولوجية الصهيونية، وهو ما يطبع بدوره صورة أكثر وضوحا.

ليس هناك شيء يذكر على نطاق واسع فيما يتعلق بالمعلومات عن مؤسسي الصهيونية والمبادئ الأساسية وراء تأسيسها، أو عن التباين بين الصهيونية واليهودية. إنهما أمران مختلفان تماما، أُدمجا كما لو أنهما فكرة واحدة. وقد صيغت هذه النظرة في أغلب الاحيان عن قصد أولا بوساطة آلة الدعاية للحركة الصهيونية، اذ أنها تناسب أهداف الصهاينة للربط بين عقيدة دينية أرهقتها معاناة الماضي (بتشابه قوي مع المسيحية) وبين تأسيس دولة معاصرة. وهكذا استخدمت اليهودية لاضفاء صفة شرعية كبيرة على الصهيونية.

وليس هناك ما يستحق الذكر عن الجذور التاريخية او الدينية العميقة للصهيونية. فهي ليست الا نظرة فلسفية من أفكار مؤسسها اللاجئ اليهودي في وسط أوروبا بين كثيرين من أقرانه هو ثيودور هيرتزل (١)

ولعل مما يلفت النظر انه يصعب وصف التزام هيرتزل تجاه اليهودية بانه التزام ديني، فقد كان على استعداد لاعتناق المسيحية للهروب من السياسة العنصرية التي واجهها في أوروبا. «[في فيتنام في اواخر القرن التاسع عشر] أن تكون يهوديا كان عقبة كبيرة في وجه شاب طموح وذكي مثل هيرتزل. ولو أنه لم يكن يعتبر الأمر تحقيرا لوالده لاعتنق المسيحية عن طيب خاطر» (هيرست، ص ١٥-١٦). ومن الجلي أن دوافع هيرتزل لم تكن حماسا وطنيا، حيث أنها نبعت من الانتماءات السياسية والايديولوجيات العنصرية، وليس المشاعر الدينية.

هذا الحماس السياسي أوجد أجواء لا يحتاج فيها الأمر الى أكثر من قفزة بسيطة من الصهيونية الى الدولة التي لا توجد أرض مناسبة ليقيم فيها اليهود الا فلسطين. كان هيرتزل على استعداد في بادئ الأمر للقبول بالاستيطان في أي مكان: الارجنتين، بل حتى أوغندا. فلم يكن هناك شيء ذو أهمية بالنسبة لليهود سوى وطن. وتولد الشعور بحتمية المكان نتيجة جهود الصهاينة في الرغبة المستمرة بفلسطين وحدها مكانا لإقامة دولة اسرائيل. وما أن استقر الرأي على فلسطين عام ١٨٩٧ في بازل حتى انتفى تماما الاهتمام بمصير أهالي البلاد. وبعد عقدين تماما أصبح وعد بلفور هو إنجيل الصهاينة. فقد كان بيانا سياسيا من الحكومة البريطانية. «تفرع وعد بلفور عن سايكس بيكو، ولكنه كان أوقع منه من حيث الأهمية(٢) . ولا ريب في أنه يصعب على الذاكرة أن تعي مستندا تسبب في تغيير مجرى التاريخ بصورة عشوائية مثل هذا الوعد» (هيرست، ص ٣٧-٣٨).

كتب وزير خارجية بريطانيا آرثر بلفور وعد بلفور في ١٩١٧/١١/١١ وأرسله إلى لورد روتشيلد الذي كان يقوم بالفعل بشراء اراض فلسطينية لقاء مبالغ زهيدة بالنيابة عن المستوطنين اليهود من أصحاب الأملاك الغائبين (ويصعب القول بعدم صحة ما قيل من أن روتشيلد كان يستغل أموال المجهود الحربي البريطاني في ذلك الوقت).

عزيزي لورد روتشيلد.. يسعدني أن انقل اليكم بالنيابة عن حكومة صاحب الجلالة بيان التعاطف التالي مع التطلعات الصهيونية التي عرضت على مجلس الوزراء ووافق عليها.

«ان حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين الاهتمام لاقامة وطن للشعب اليهودي في فلسطين، وستبذل قصارى جهدها لتسهيل تحقيق هذا الغرض، على أن من المفهوم تماما أن لا يتخذ أي شيء يمكن أن يلحق الأذى بالحقوق المدنية والدينية للجاليات الحالية غير اليهودية في فلسطين او بالحقوق والوضع السياسي الذي يتمتع به اليهود في أي دولة أخرى».

أرجو أن تنقل فحوى هذا البيان الى الاتحاد الصهيوني.

المخلص آرثر بلفور

(هيرست ١٩٧٧، ص ٣٨)

كانت هناك دوافع أخرى وراء الترحيب البريطاني في اختيار فلسطين وطنا لليهود. اذ كانت الخشية من تزايد هجرة اليهود الى أرض الأجداد بالمملكة المتحدة، بعد أن بدأت تسبب مشاكل محلية جمة، كانت دون ريب محركا سياسيا أساسيا. ويقول هيرست في هذا «يصعب القول إن المحبة تجاه اليهود هي التي أثمرت العمل الخيري بعيدا عن الوطن» (هيرست، ص ٣٨). والواقع أنه في الوقت الذي كتب فيه بلفور البيان، كان روتشيلد والصهاينة وراء إصداره (جيفرين، ١٩٣٩).

.. رأى الصهاينة الذين صاغوا البيان أن فيه ميثاق الدولة العبرية المستقبلية وأنهم بالاشارة الى حقوق الجاليات غير

اليهودية في فلسطين، فانهم كانوا يضعون قاعدة قانونية باستخدام بارع لكلمات «مدنية»، «دينية»، «سياسية» لحرمان هذه الجاليات من تلك الحقوق. (هيرست، ص٣٩)

فما هي الصهيونية اذن؟ هل هي ايديولوجية سياسية أم دينية؟ أين اشتدت جذورها؟ بدأت الصهيونية نظرية ايديولوجية لمجموعة من المفكرين السياسيين يمثلون الفلسفات اليهودية الاوروبية المتنافرة، وكانت تسعى للتخلص من الصورة القديمة لليهودي الجبان السلبي وإحلال صورة المقاتل المتعطش لسفك الدماء المغامر من أجل الاهداف القومية الذي لا يتردد عند الحاجة في استخدام العنف من أجل تنفيذ الأهداف الصهيونية.

نريد رجالا على استعداد للقيام بأي عمل.. علينا أن ننشئ جيلا من الرجال الذين لا مصالح لهم ولا عادات لديهم.. سواعد من حديد، لديهم المرونة ولكن من حديد. من معدن يمكن تطويعه لأي شكل تدعو اليه الحاجة في الآلة القومية.. دولاب دوار؟ أنا دولاب دوار. اذا كانت هناك حاجة لمسمار او عجلة، فاستخدموني. هل هناك حاجة لحفر الأرض؟ أنا أحفرها. هل هناك حاجة لاطلاق النار، لأن أكون جنديا؟ فأنا جندي. إنني المثال الكامل للخدمة وعلى استعداد لأي شيء.

لو أن غوغلز و دويستوفسكي والكتاب الروس الاخرين يمكنهم أن يشاهدوا هؤلاء الشبان الشجعان المصممين، فان تصويرهم لأمثالهم من اليهود سيختلف تماما. أربعون شابا شجاعا واجهوا في مراكزهم غير مرتاعين سيلا من الثوار (العرب) (ايلول ١٩٧٢، ص ١٤٣ ، هيرست ص ٣٥-٣٦)

كان الصهاينة يريدون اقناع العالم أنه يجب ألا ينظر الى اليهود بعد الآن أنهم ضحايا تلقائيون، وأن يقنعوا اليهود الآخرين أن فلسطين أرض فضاء وأن العودة إليها يعتبر نعمة إلهية. وخلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، تسبب وصول المهاجرين اليهود بأعداد كبيرة في تغيير التوازن السكاني مما أدى الى توترات لم يكن بالامكان تجنبها. أنجبت الصهيونية «بندقية صهيونية» قوية وعدوانية. وتأثرت بقوة بالايديولوجيات الفاشية المنتشرة في وسط أوروبا. وقد اتخذ هذا العدوان في الفترة التي سبقت انتهاء الانتداب البريطاني مباشرة صفة ملازمة على مدى السنوات الخمسين اللاحقة (وكان موجها ضد القوات البريطانية رغم أن بريطانيا كانت قد أعلنت عن انسحابها من فلسطين).

في الثاني من ابريل/نيسان ١٩٤٧ طلب سير اليكساندر كادوغان، المندوب البريطاني لدى الامم المتحدة، عرض القضية الفلسطينية على الجمعية العامة في ذلك العام. وجاء الطلب البريطاني «لتقديم توصيات .. فيما يتعلق بالحكومة الفلسطينية المستقبلية». وفي التاسع والعشرين من نوفمبر/تشرين الثاني قررت الجمعية العامة تقسيم فلسطين وإقامة دولة يهودية في أحد قسميها، وبعدها أعلنت بريطانيا أنها ستنهي انتدابها في الخامس عشر من مايو/أيار ١٩٤٩، وأن تسحب جميع قواتها بحلول ذلك الموعد من فلسطين.

طردت «البندقية الصهيونية» البريطانيين. ولم يكن لدى بيغن أي شك في ذلك، فقد كانت عملية شنق اثنين من ضباط الصف البريطانيين، هما بيس ومارتن في احدى المزارع قرب نتانيا هو القشة الأخيرة. أما الجانب النفسي من القضية فيعززه قول مأثور تاريخيا يمثل ما كان يعتمل في أعماق بيغن: «عندما تصحو أمة من غفوتها من جديد، يكون أفضل أبنائها على استعداد للتضحية بأرواحهم من أجل تحريرها. وعندما يتهدد الفناء الامبراطوريات، فإنها تكون على استعداد للتضحية بمن هم في رتبة ضباط صف من أبنائها» (بيغن ١٩٥١، ص ٢٢٠).

لقد طردت «البندقية الصهيونية» البريطانيين، ولكن بقي العرب في البلاد (هيرست، ص ١٢٣)

لم يمض وقت طويل حتى تحول هذا العدوان مباشرة ضد الفلسطينيين لدفعهم إلى الخروج سريعا مثل البريطانيين.

تعتبر كفار شاؤول ضاحية بعيدة من ضواحي القدس الجديدة، لكنها لا تبعد كثيرا عن الطريق السريع الذي ينحدر نحو تل أبيب والسهل الساحلي، وفيها المستشفى الحكومي للأمراض النفسية. وفيما عدا ذلك فانه ليس فيها ما يلفت الانتباه، اللهم الا أن مظهرها تغير تماما. اذ كانت عام ١٩٤٨ ضاحية عربية وليس يهودية، تتصل بالنتوء الصخري. كان عدد سكانها أربعمائة شخص يمارسون أسلوبا معينا في الحياة، حيث أنهم كانوا يعملون في أحد المحاجر القريبة. وفيما عدا ذلك كانت مثالا للقرية العربية الفلسطينية ببيوتها ذات الحجارةالعسلية اللون، مثلما أصبحت كفار شاؤول فيما بعد مثالا لفلسطين اليهودية اليوم. وحكاية انسلاخها من جلدها الأصلي هي حكاية «البندقية الصهيونية» في أسوأ صورها.. فقد انمحت القرية العربية ولم يعد لها وجود على الخريطة. لكن ذكراها تظل محفورة في اعماق أفئدة مئات الملايين من العرب باعتبارها الشعار الصارخ لنضال لم ينته بعد.. واسمها «دير ياسين» (هيرست، ١٢٣-١٢٤)

تكمن أهمية كتاب البندقية وغصن الزيتون في الاسلوب الجلي والدقيق الذي يعدد الخطوات الايديولوجية والعملية التي أدت

الى استيلاء الصهاينة على فلسطين. فقوة الصهاينة في اسرائيل لا تقتصر على مدى قدرتها العسكرية، وإنما على الطريقة التي يحيط بها الاسرائيليون أنفسهم مستخدمين أساليب فكرية تفرعت مباشرة عن التناقض الظاهري للصهيونية.

كل ما ينشأ بأساليب عنيفة وغير طبيعية لا يمكن أن يحظى بالبقاء والانتعاش بغير الأساليب العنيفة وغير الطبيعية. فالأمة التي تنشأ بالسيف لا بد أن تعيش به. لقد ولد الوطن القومي باعتباره وليد معاداة السامية والأقلية اليهودية الغيتو، لكنه جاء أقرب كثيرا لغيتو مسلح هائل منه الى دولة اسرائيل الحصينة التي كان يصعب تصور وجودها. أما الان (بعد ١٩٤٨) فقد اتخذ تنفيذ منطق الصهيونية العنيد الذي حجبه الانتداب بصورة جزئية، اطارا متكاملا خاصا به. فليس هناك طرف ثالث، اللهم الا اذا اراد أحدنا أن يحسب حسابا لإرادة المجتمع الدولي الهزيلة وغير الفاعلة، للامساك بزمام الامر. فاذا كان العرب قد رفضوا اسرائيل الأصغر حجما، حسب قرارات الأمم المتحدة، بأغلبيتها الفلسطينية وضماناتها الدستورية الثابتة، فانهم ينظرون بتعاطف أقل مع اسرائيل الأكبر حجما التي طردت معظم الفلسطينيين وشطبت اجزاء لم ترق لها من ميثاق تأسيسها.. فباسم الأمن وجدوا تبريرا للاعتداءات العسكرية التي زادت من الكراهية المحيطة، الكراهية التي تسوق الى مزيد من تلك الاعتداءات وتجعل من الضروري الحصول على مزيد ومزيد من الاسلحة لتنفيذها (هيرست، ص١٧٥).

لقد ساعد ما نشأ داخل فلسطين من زخم ايديولوجي في استمرار القبول باسرائيل على المسرح الدولي. فالصهيونية في نظر الكثير من الاوروبيين ليست الا الترياق (المقبول، المنطقي، الملطف) لما خلفه الرعب النازي وهول المحرقة.

أخذ الغرب يراقب اسرائيل بهدوء، إن لم نقل بإعجاب، وهي تختار الحرب ومن ثم تشعلها دون هوادة. ولم يكن مرد ذلك مجرد الحقيقة من أن القوة العسكرية وحدها أصبحت كالرياضة والبراعة الفائقة المبرر الذي تنحو اليه، وإن كان له دور كبير في ذلك. والى جانب ما كان لهتلر والمحرقة من دور مساعد، فان الصهيونية ظلت تحظى باهتمام ودعم الدول الكبرى التي ساعدت على وجود اسرائيل قبل كل شيء آخر. لقد استفادت اسرائيل من ذلك النوع من الإجحاف الثقافي والتاريخي ضد العرب تعززه الخبرة الاستعمارية الاوروبية (هيرست، ص ١٧٦).

وقد لقيت الصهيونية دعما في خصوصيتها من حيث أنها لم تخضع لما أصبح المراقبون الغربيون يعتبرونه عملا شريرا. تدل الظواهر العلمية على ان المفاهيم الغربية للمجتمع العسكري لا تنطبق على اسرائيل، بل على العكس من ذلك لم يكن هناك ما يمكن أن يجعلها مجتمعا أقل عسكرية من مظهر جيشها المؤلف من مواطنين مرحين غير مبالين يذهبون الى ساحة الحرب بسيارات أجرة وعربات آيس كريم بشعرهم الطويل وملابسهم الغريبة. وفوق ذلك، لعل الاسرائيليين وجدوا أن من السهولة بمكان اقناع الغرب المأخوذ بالفرق الخادع من حيث الحجم، بأن ما يجري كان نضالا حاسما بين ضعيف وقوي، يحصل فيه الاسرائيلي داود دوما على فوز يثلج القلب ضد العربي جُليات. كان عام ١٩٤٨ هو الذي رسم الطريق. ففي تلك الحرب كان الصهاينة دون ريب المعتدين الحقيقيين، ومع ذلك نجحوا نجاحا باهرا في إظهار العرب بتلك الصورة. أما وقد رسخوا هذه القاعدة التاريخية الزائفة على اساس من التزوير الكبير في الاسباب والاثار، فقد بدأوا البناء عليها (هيرست، ص١٧٦).

رغم أن الصهيونية ولدت قبل المحرقة، فقد أصبحت المحرقة بطاقة ايديولوجية رابحة لدعم تلك الفكرة

كان أكبر ما يمكن للصهاينة ان يفيدوا منه تكريس استخدام الرموز الانجيلية بصورة مباشرة، الأمر الذي لقي هوى في قلوب الساسة الغربيين. رموز يمكن تكرار استخدامها مرة بعد أخرى لمزيد من التأثير، بل وأفضل من ذلك كانت رموزا تدغدغ النفس وترضيها.

ورغم أن الصهيونية ولدت قبل المحرقة، فقد أصبحت المحرقة بطاقة ايديولوجية رابحة لدعم تلك الفكرة. ولم تكن لدى الفلسطينيين منذ ١٩٤٨ أي وسيلة لمواجهة الدعاية الاسرائيلية. ويعود ذلك في جزء منه الى عدم خبرة العرب بأساليب استغلال المعلومات (وهو ما أتقنه الصهاينة في وقت مبكر)، كما يعود في جزء آخر منه لأن الفلسطينيين الذين ووجهوا بما يبدو أنه حتمية حاسمة وأكيدة كان عليهم دوما الدفاع لاقناع الرأي المسيطر الغربي بالظلم الأساسي الذي عانوا منه.

لقد ساعد العرب [الاسرائيليين في تشويه الحقائق..] ليس فقط لانهم كانوا عاجزين في ميدان الدعاية مثلما كانوا في ساحة الحرب، ولكن نظرا لأنهم الخاسرون. فقد كان عليهم اتخاذ المبادرة لتغيير الأمر الواقع الذي حققه الصهاينة على حسابهم. فكل ما كان على الاسرائيليين أن يفعلوه هو أن يظلوا في مكانهم دون حراك «والتمسك بما اكتسبوه».

انهم يطلقون على جيشهم اسم «قوات الدفاع»، وعلى كل أفعالهم بانها دفاعية بحتة في طبيعتها.. «فحروبها الصغيرة» كانت للعقاب والردع و«حروبها الكبيرة» كانت «حروب بقاء» (هيرست، ص ١٧٦)

كانت المصاعب التي واجهت الفلسطينيين والعرب بوجه عام هي أنه لم تكن لهم علاقات تذكر مع الغرب والولايات المتحدة. أما الصهاينة فقد جاءوا من أوروبا والولايات المتحدة، وحافظوا على علاقاتهم بعناية شديدة. وقد تكدست المحاباة ضد الفلسطينيين. فرواياتهم لم تظهر كاملة او بصورة ايجابية. وقلما يشار الى أن انشاء اسرائيل أسهم في تشريد أكثر من مليوني فلسطيني، أما حقهم في العودة فيجابه بادعاءات صهيونية بان الاراضي التي احتلوها كانت خالية من الاهالي، وانه ليس هناك شعب يطلق عليه اسم فلسطينيين، وهو ما شاع على لسان رئيسة وزراء اسرائيل غولدا مائير:

شدد بعض القادة الاسرائيليين انه لم يكن للفلسطينيين وجود قط. ورددت ذلك رئيسة الوزراء غولدا مائير عام ١٩٦٩ حين قالت «ليس الأمر كما لو أنه كان هناك شعب فلسطيني في فلسطين ويعتبرون أنفسهم فلسطينيين وأننا جئنا وطردناهم واستولينا على بلادهم. اذ لم يكن لهم وجود» (صحيفة صنداي تايمز، ١٦/٦/١٩٦٩).. هذه البيانات تعكس حاجة الصهاينة الملازمة لاعادة كتابة التاريخ (هيرست، ص ٢٦٤-٢٦٥)

لم يقف الادعاء بعدم وجود أهالي محليين يقيمون في فلسطين عند هذا الحد. فقد قتل قليل منهم والقليل ممن فروا لقوا التشجيع على الفرار من قادتهم ومن العرب الاخرين. وقد شرح هيرست، بوضوح أن الفلسطينيين لم يغادروا بلادهم بمحض ارادتهم، وانهم بدلا من ذلك قاوموا للبقاء في مساكنهم ومنهم من قتل خلال تلك المقاومة. ويجب أن ينظر الى كل فرد فلسطيني في الخارج على انه يعيش في الشتات، لكن قوة الايديولوجية الصهيونية ظلت تخفي تلك الحقيقة.

انها الايديولوجية التي غيرت الحقيقة بما يتلاءم والانحياز الراسخ في عقول الغرب. وفي الوقت الذي يقال فيه عن اسرائيل إنها مجتمع ديمقراطي، يغض النظر عن الحقيقة الواقعة من أن دولة اسرائيل ليست في أي دراسة متعمقة الا كيانا يتمثل في نفوذ وقوة جيشه.

قد لا تكون اسرائيل من وجهة النظر السطحية مجتمعا عسكريا، غير أن أي تعمق في كيانها يؤكد أنها دولة عسكرية. قد لا تكون نظاما ديكتاتوريا، لكن الأغلبية الساحقة من شعبها تنصاع لأفكار وافعال الحكومة في تصرفاتها تجاه العالم العربي وبقية دول العالم. (هيرست، ص ١٧٦-١٧٧)

يصعب كثيرا تشتيت أسطورة بهذا الحجم والتعقيد وتحدي بيانات تخرج من مصدر قوي مثل هذا المصدر. كما يصعب حقا اجراء دراسة منطقية وعقلانية ودقيقة لأي حدث عندما تضيع الحقائق الاساسية نظرا لانها تبدو متناقضة.. وما أن تضيع حتى تعصى على السماع. غير انه يسهل سماع صوت اسرائيل، فهو ينتشر على نطاق واسع ويلقى في معظم الاحيان قبولا أكثر من الصوت الفلسطيني.

ليس للصهيونية من ركائز دون تلك الافعال التي تفصلها عن الايديولوجيات السياسية الاخرى. ويمكن ايجاز تلك الافعال بالاستيلاء على فلسطين والخداع الذي يقيم اجواء سياسية واجتماعية مناسبة تماما لذلك الغزو العرقي. وقلما نجد تفسيرا أفضل مما أورده هيرست للطريقة التي أحرز بها الصهاينة تقدما داخل الاراضي الفلسطينية رغم مقاومة الاهالي المحليين. فهو يفضح تماما زيف أكذوبة أن فلسطين كانت قبل وصول اليهود خالية تماما «أرض بلا شعب تنتظر شعبا بلا أرض» (اسرائيل زنانغويل، من كتاب هيرست، ص ١٩). ولو كان الامر كذلك فما الذي كان يدعو الهاجانا للقيام بأعمال عنف في سبيل التطهير العرقي. تلك المذبحة التي ارتكبت عشية قيام الدولة الإسرائيلية في قرية دير ياسين وغيرها من اعمال عنف مماثلة في المدن والقرى الفلسطينية التي طواها النسيان في هدوء.

في العاشر من ابريل/نيسان ١٩٤٨ في الرابعة والنصف صباحا، هبطت قوة مشتركة من الارغون وشتيرن (٣) قوامها مائة واثنان وثلاثون مسلحا على القرية المستغرقة في النوم. وما أن حل ظهر ذلك اليوم حتى كان هؤلاء المسلحون قد ذبحوا ثلثي الأهالي (هيرست، ص ١٢٤).

وكانت عصابة أرغون قد قامت بهذه العملية وبعملية نسف فندق الملك داود بالتعاون مع منظمة الهاجاناه (٤) والقيادة اليهودية الرسمية (هيرست، ص ١٢٤)

كانت الفكرة المفضلة المسيطرة هي أن الفلسطينيين رحبوا باليهود وغادروا البلاد طواعية.غير أن هيرست يزيل الغمة عن القارئ ببلاغة وبلا مراوغة.

ساعد نوردو (أحد تلامذة هيرتزل) في تطوير رافدين من روافد الأفكار الصهيونية: الحاجة الى القوة الفعلية والنفاق. وقد كان هيرتزل أول من ابتدعهما.. فقد دعا الى «يهودية قوية» من ذلك النوع الذي فقد على مدى ثمانية عشر قرنا من النفي والترحال..

ومثلما فعل هيرتزل حاول نوردو تطمين الأهالي الفلسطينيين في الوقت الذي كان يدعي فيه الفضل لنفسه في الازدواجية المتواصلة التي تعنيها هذه السياسة (هيرست، ص ١٩)

ومع تسارع عجلة الاستيطان والعمل بقوة وسرعة أكبر أصبح من الضروري دعوة جميع اليهود للتوجه الى فلسطين. لكن تحقيق ذلك لم يكن عملا سهلا، خاصة وان اليهود المقيمين في العالم العربي استقرت بهم الحال هناك لأجيال دون صعوبات. فقد عاش يهود الشرق الأوسط بسلام في مختلف أنحاء العالم العربي، ولم تكن لدى معظمهم الرغبة في التخلي عن أعمالهم وجذورهم، اذ كانوا يدركون أنهم سيخسرون كثيرا إن هم هاجروا. لذلك فانه عندما لم يلق نداء العودة ردودا ملائمة، بوشر باستخدام الحيل القذرة ضد رغبات اليهود المقيمين في الدول العربية.

لم يكن بامكان اليهود العراقيين ولا حكومة دولة كانت تعتبر بالمقاييس الغربية متخلفة، مقاومة ذلك النوع من الضغوط الصهيونية عليهم.

بدأ عملاء الصهيونية يظهرون في بغداد بين الشبان يتحدثون عن مشاعر قلق عام ويلمحون الى أن اليهود الامريكيين يصبون أموالا كثيرة من أجل نقلهم الى اسرائيل حيث كل شيء جاهز لمصلحتهم. وبدأت هجرة الابناء تثير الشكوك حول ولاء العائلات. الصحافة الامريكية اتهمت الحكومة العراقية بأنها تحتجز اليهود ضد رغباتهم.. ولو حاولت الحكومة اتخاذ اجراءات قاسية ضد عمليات الاثارة الصهيونية للتعجيل في هجرة يهود العراق، فانها كانت ستتهم بالعنصرية (بيرغر، كما في كتاب هيرست، ص ١٦٣).

عندما وصل هؤلاء اليهود الى الدولة الجديدة اسرائيل، وجدوا أنها لم تعوضهم عن الخسارة الكبيرة التي لحقت بهم. والواقع أنهم في معظم الاحيان لم يتمكنوا من استعادة مواقعهم الاجتماعية والسياسية التي كانوا يتمتعون بها في مواطنهم السابقة.

ماذا فعلت يا بن غوريون؟
لقد نقلتنا جميعا متسللين
وتخلينا عن جنسيتنا السابقة
وجئنا الى اسرائيل.
هل جئنا نقود حميرا
ولما نصل بعد.
انها لساعة سوداء
لعن الله الطائرة التي أقلتنا الى هنا
(أغنية يهودية عراقية من فيلم النمر الاسود،١٩٧٢، من كتاب هيرست،ص ١٦٤)

كان على المخططين الصهاينة الاسرائيليين أن يخلقوا اسرائيل الكبرى أو إيريتز سياسيا حتى قبل العمليات الفعلية عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٣. فقد كان وجود يهود في الدول العربية (خاصة الدول العربية المجاورة) يمثل مصدر قلق متواصل حيث أنه كان تحديا لفكرة الوطن نفسها في اسرائيل. فاذا أمكن لليهود أن يعيشوا دون مصاعب مع العرب في مصر او سوريا او العراق، فلم لا في دولة فلسطين؟ ولا بد أن هذا الاحتمال أثار أعصاب الكثير من الصهاينة. لذلك تحولت استراتيجيتهم الى أعمال ارهابية عنيفة لزعزعة استقرار نظام عبدالناصر الجديد في مصر وإزالة الاتفاق بين الولايات المتحدة والمملكة المتحدة ومصر.

كانت سعادة ورفاهية اليهود الشرقيين في مختلف أوطانهم.. آخر ما تهتم به اسرائيل. وفي يوليو/تموز ١٩٥٤ كانت لديها اهتمامات اخرى. اذ بدأت تشعر بالعزلة وعدم الاستقرار. وكان اصدقاؤها في الغرب، إن لم نقل في بقية دول العالم، يشعرون بالاستياء بسبب أعمالها العدوانية. وقد نصحها مساعد وزير الخارجية الامريكي «بالتخلي عن مظاهر الفاتح المنتصر» (لاف، كينيت، ١٩٦٩، ص٧١). وكان مما يزيد من قلقها التقارب الذي كان يحث الخطى بين مصر من جهة والولايات المتحدة وبريطانيا من جهة اخرى. فقد دعا الرئيس ايزنهاور بريطانيا الى التخلي عن قاعدتها العسكرية الضخمة في منطقة قناة السويس. وفشل بن غوريون في اقناعها بعكس ذلك. فكانت عملية التخريب لهذا التقارب عندما أمر رئيس المخابرات الاسرائيلية الكولونيل بنيامين جيفلي عملاءه في مصر للقيام بالعملية التخريبية (هيرست، ص ١٦٦).

لم تقابل «مكرمة» الصهاينة في تشجيع اليهود على الهجرة بمثلها تجاه الفلسطينيين. فقد توجس الفلسطينيون في أوائل القرن العشرين خيفة من الهجرة اليهودية: وواقع الأمر أن مشاعر القلق الفلسطيني تحولت الى قضية سياسية على مستوى عال بالنسبة لقادتهم وللصهاينة. فالمعلومات الخاطئة التي تم تداولها في الخارج كانت تقول إن الفلسطينيين غادروا بلادهم إما عن طيب خاطر او بتشجيع مستتر من القادة العرب المشاركين في القتال. ورغم أن احداثا رويت مثل مذبحة دير ياسين توضح ان الفلسطينيين رغم قلة العدد والعدة قاوموا حيثما أمكنهم ذلك، الا ان القتال الذي اشترك فيه المواطنون العرب المحليون أصبح ببساطة جزءا من حملة دعاية واسعة، وفيما بعد جزءا لا يتجزأ من صورة اسرائيل كديمقراطية وحيدة

في منطقة غير ديمقراطية. ولم تتناول وسائل الاعلام والدوائر السياسية الغربية بالبحث ما اقترفته هذه «الديمقراطية» من جرائم. كما لم تكن قط المساواة بين العرب واليهود جزءا من هذه الديمقراطية المثالية الجديدة.
كان العقاب الشامل لمن خرجوا من البلاد هو ابقاؤهم في الخارج، بينما كان الاحتفاظ بمن بقوا يحمل معه العقاب والاستهداف. فالفلسطينيون الذين لم يخرجوا من بلادهم لم يشكلوا مجرد مشاكل أمنية فحسب، بل إن وجودهم بحد ذاته كان حجر عثرة أمام المهمة التاريخية الصهيونية.
خضعت الاقلية العربية في اسرائيل للحكم العسكري، ولم تكن أعمال العنف المسلحة المباشرة هي الأسلوب الذي يميزه وإن لم يكن غائبا عن الساحة. فقد كانت القوة والاضطهاد كافية. ومع ذلك كانت هناك صعوبات جمة. فاسرائيل تصف نفسها بأنها المركز الأمامي «للعالم الحر» الذي تعتمد عليه اعتمادا كبيرا، و«قلعة الديمقراطية» في منطقة ليس هناك من تنعم بمثلها. دولة تفتخر بأنها أنشئت على أسس من القانون والعدالة والإنسانية. وأنه ليس في الدولة العبرية اضطهاد ديني أو عرقي، وهو الكأس المر الذي شرب منه اليهود طويلا. وقد تعهدت في بيان الاستقلال «بالمساواة التامة في الحقوق الاجتماعية والسياسية لجميع مواطنيها، دون أي تفرقة بسبب العقيدة أو العرق أو الجنس». هكذا تبدو الدولة العبرية على السطح. أما في الواقع فان كفة ميزان المساواة ترجح لصالح بعض المواطنين على غيرهم. لم تظهر كلمتا عرب ويهود إطلاقا في كتب القانون، غير أن جزءا يسيرا من اساليب تطبيق القانون يحتوي على أسس لنوع معين من الاسرائيليين وأخرى لغيرهم. غير أن هناك من تعمقوا الى ما تحت السطح، ثم كشفوا عما شاهدوا من «ازدواجية في التعبير» و«ازدواجية في التفكير» وهو ما دعاه أحد دعاة الحقوق المدنية الاسرائيليين «ضريبة أورويل(مؤلف كتاب مزرعة الحيوان) التي تدفعها اسرائيل لمفهوم الديمقراطية» (بن يوسا، اميتاي، ١٩٧١)(هيرست، ص ١٨٤).
لا بد أن يكون واضحا أن الصراع الاسرائيلي الفلسطيني صراع يكتنفه الخداع الاعلامي في أسوأ أشكاله. حيث يمكن للمرء أن يرى أمام عينيه أحداثا أسيء تفسيرها باستمرار، بل إن بعضها لا يجد الآن من المثقفين وطلبة التاريخ والسياسة من يناقشها. هذه اللامبالاة تمتد الى خارج حدود الدول الغربية، بل إنها تجد من يعتنقها في الدول العربية التي يفترض أن تكون على دراية أفضل بتاريخها.
لا يتورع هيرست في بذل جهود غير عادية لمواجهة كل أسطورة مؤيدة للصهيونية بالحقائق الثابتة. وقد لفتت انتباهي الاشارة الى الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي تعبر قصائده الشعرية الوطنية اللاهبة عن الأسى الذي يعتمل في صدر أمة تندب وطنها القومي، أمة عانت مما حدث ولا تزال تعاني منه. ويستسمح درويش الولوج في أعماق التاريخ لأن ذلك حسب قوله هو الوسيلة الوحيدة للعثور على دليل قاطع حازم فيما يتعلق بملكية الأرض. ويمثل تلك الجهود يبحث الكاتب هيرست عن تلك الأدلة ويضعها بوفرة أمام الملأ. وهكذا يلتقي الاثنان ليكمل أحدهما الآخر.
ليس هناك من شك في أن الدولة الجديدة استولت على حوالي مليون دونم من الأراضي التي خلفها من غادروا بلادهم بل على أراضي آخرين لم يغادروها (صبري، ١٩٦٨). وربما كان خمسة في المائة من الأراضي التي كانت تخضع لسيطرة اسرائيل عام ١٩٤٨ ملكا لمواطنين عرب. وبحلول عام ١٩٦٧ واشتعال الحرب التي وضعت العشرين في المائة الباقية من فلسطين تحت سيطرة اسرائيل، هبطت تلك النسبة الى واحد في المائة (قطان، ١٩٦٩). وربما أظهر الصهاينة بهذا الاسلوب المنظم في مضايقة البقية الضئيلة التي لا حول لها من أصل مجتمع قاموا بتدميره وتفريقه، إلى أي مدى يمكنهم أن تتحجر قلوبهم ضد الاخرين في سبيل خدمة شعبهم (هيرست، ص ١٨٨).
استخدم القانون في عمليات مصادرة الاراضي للتعمية متذرعة بأثر رجعي لأنظمة مناسبة لإجبار العرب على مغادرة أراضيهم. وقد أطلق على العرب الذين كانوا لسبب أو لآخر داخل اسرائيل ولكن ليس في أراضيهم الخاصة بهم، أطلق عليهم اسم «الحاضرون الغائبون».
يظل العدد الصحيح لتلك الكائنات الاورويليه (الحاضرون الغائبون) سرا عسكريا مكتوما تماما، لكنهم يعدون بعشرات الآلاف (بن يوسا، أميتاي، ص ١) فقد كان من السهل على الحارس القضائي أن يعتبر شخصا ما «حاضرا غائبا» ببساطة. ذلك أنه بموجب القانون الجديد يعتبر غائبا كل من غادر مكان اقامته العادي بين ٤٧/١١/٢٩ و ١٩٤٨/٩/١ إلى أي مكان خارج فلسطين أو أي مكان داخل فلسطين ولكن خارج السيطرة اليهودية، ولا يعتد بوجوده بالفعل مواطنا بكامل أهليته في «قلعة الديمقراطية». فالقروي البسيط من أبناء الجليل لم يمنح الفرصة للتنبؤ بالمستقبل، ولم يدرك تماما أنه بسبب هذه «المخالفة» التي ارتكبها قبل عامين قبل أن تسن تلك الصيغة، أن كل ممتلكاته الدنيوية من منزل وحقل يمكن

مصادرتها ومنحها لشخص آخر غريب تماما عن الأرض جاء اليها من وراء البحار (هيرست، ص ١٨٨-١٨٩)

على أنه لا يصعب أن نقارن بين ما حدث في فلسطين وما جرى في جنوب افريقيا خلال فترة حكم البيض. وما نشأ كان دولة ذات جنسيتين متباينتين، إحداهما يهودية والأخرى عربية. وكان القانون يطبق لصالح الفئة الأولى خاصة فيما يتعلق بالاستيلاء على الأرض.

أيا كانت الظنون حول الدوافع الأساسية للعنصرية اليهودية، فإنها أكدت بنفسها على أنها عنصرية قاسية لا تختلف عن عنصرية جنوب افريقيا. وعليه فإن ما يدعو الى العجب أنه في الوقت الذي ندد فيه الرأي المتنور الغربي بالتفرقة في مكان ما فإنه ظل يقبل به او حتى يمتدحه اذا وقع في مكان آخر. ومن الأسباب الرئيسية بطبيعة الحال الشعور الداخلي غير العادي الذي حصلت عليه الحركة الصهيونية طوال الوقت. وسبب آخر هو أنه في الوقت الذي كانت عنصرية جنوب افريقيا مكشوفة للعيان بل ومتغطرسة، كانت في اسرائيل خفية غير ظاهرة. أضف الى ذلك ان إضفاء صفة السرية على العنصرية الاسرائيلية كان أكثر سهولة، لأن المواطنين الذين كانت تضطهدهم كانوا يمثلون أقلية صغيرة وليسوا أغلبية. ومرد ذلك أنه في عام ١٩٤٨ وما بعده كان المقاتلون العرب هم ببساطة الذين شجعوا عرب فلسطين على مغادرة بلادهم. ومن سخرية القدر، أن التطرف في أعمال العنف الشاملة هي التي ساعدت اسرائيل بالتالي على أن تبدو أقل تطرفا (هيرست، ص ١٩٣).

يكشف هيرست الأدلة الموثقة عن الأعمال الوحشية الإسرائيلية. وبعمله هذا يوبخ التقصير في الدراسات الاكاديمية العربية. فهناك حاجة شديدة لفضح تفاصيل الاستيلاء على الأراضي والأعمال القمعية وأساليب نظام التمييز العنصري التي أنشئت عام ١٩٤٨ (ولا تزال قائمة حتى اليوم) من أجل إدراك كنه الانتفاضة الحالية. لقد ظل العالم يتقبل صورة اسرائيل التي رسمتها الصهيونية لفترة طويلة باعتبار أنها دولة معرضة للخطر في وجه أعداء أشداء- داود يقابل جُليات الرهيب.

أما أصوات الاحتجاج التي خرجت من فلسطين فلم تلق أذنا صاغية على الاطلاق في الغرب، اللهم الا من دعاة حقوق الإنسان. ويكاد لا يجد المرء أي إشارة الى أن اسرائيل بعد تأسيسها ليست إلا دولة توسعية. فقد ابتلعت اسرائيل بعد قرار التقسيم للعام ١٩٤٨ مناطق واسعة من الأراضي العربية وبدأت في ضم أراض من مصر وسوريا وبقية فلسطين بل وجنوب لبنان. ويعدد هيرست الأحداث التي أدت الى هذه الخطوات التوسعية.

خاضت اسرائيل «حربين كبيرتين» من أجل النمو، مستعينة بأعمال العنف الواسعة «المقصودة» لكنها ظلت تعلن أنها حروب من أجل البقاء أو حروب من أجل السلام. وحازت مرتين على نصر عسكري مؤزر. غير أن الحرب الأولى - ضد مصر عام ١٩٥٦ - لم تؤت إلا أرباحا بسيطة على المدى البعيد. اذ اضطرت الى التخلي عن كل الاراضي التي احتلتها. غير أن مكاسب المدى البعيد جاء مع «الحرب الكبيرة» التالية التي شنتها اسرائيل - في يونيو/حزيران ١٩٧٦- فقد حملت ما يعوضها بما أحرزته من نصر عسكري. كانت الظروف الدبلوماسية مثالية بأفضل مما كانت عليه في أي وقت مضى. إذ أن اسرائيل انتظرت اللحظة المناسبة. اما الرأي العام الغربي فقد رحب بقوة بالضربة التي قامت بها اسرائيل منفردة ضد مصر وسوريا والاردن. ولم تخف الحكومة الامريكية ارتياحها (هيرست، ص ١٩٦-١٩٧).

كانت تلك مرحلة أخرى من مراحل نشوء الصهيونية - مرحلة شهدت بزوغ شمس امبراطورية تحل محل الوطن القومي. وكانت أيضا عملية بناء امبراطورية اكتسبت تعاطف الغرب معها.

«نصر الحضارة» - هكذا وصفت إحدى الصحف الغربية الرئيسية النصر الاسرائيلي (عام ١٩٦٧). والحقيقة أنه كان هزيمة عسكرية نكراء. فقد دمرت اسرائيل ثلاثة جيوش عربية واحتلت خلال ستة ايام أراض تبلغ مساحتها عدة أضعاف مساحة اسرائيل نفسها. إلا أن من المحتمل أن يسجل التاريخ أن النصر في العلاقات العامة كان أكبر من النصر العسكري. فهؤلاء قوم احتلوا اراضي الغير وطردوا سكانها منها، وقد اكتسبت موافقة دولية كبيرة للقيام باحتلال المزيد وطرد المزيد.

هذه المشاعر الودية الدولية تجاه اسرائيل كانت ذات قيمة كبيرة. فهي تمثل رصيدا مفتوحا واسعا لتسحب منه بينما هي تتوجه الى المرحلة القادمة من المشروع الصهيوني الكبير. فمن الناحية التاريخية كان ذلك ثالث انجاز واسع.. فقد عادت الروح الى الصهيونية من جديد. أما إحباطات ما قبل الحرب فقد تركت الى غير رجعة، واعاد الاسرائيليون الجدد بين ليلة وضحاها اكتشاف شيء من الحماس والرؤيا اللتين كانتا تنيران الطريق أمام الرواد الاوائل. وقد تدفق كله على شكل تجدد للصهيونية في استراتيجية انجيلية جارفة وتصورات وتخيلات عسكرية دينية. لقد كان حديث الملحدين عن «اله الجيوش». وكان أفراد قوات المظليين يؤدون قسم الولاء وهم

يرفعون التوراة بيد والبندقية بالاخرى عند حائط المبكى (هيرست ص ٢١٨-٢١٩).
لم يعترض المجتمع الدولي على سياسة التوسع الاسرائيلية، ولا يزال على موقفه. أما التحدي الحقيقي الذي يواجهه الاسرائيليون فيتمثل في الفلسطينيين. ولما كان انشاء اسرائيل الكبرى يشمل ضم القدس اليها، فان قصة القدس تثير الرعب في قلوب الفلسطينيين (الذين وجدوا كما لو أنه كتب عليهم أن يشهدوا سيطرتهم على المدينة تذوب شيئا فشيئا) دون أن يكون لديهم ما يكفي من التأثير الدولي حيث أن العملية تسير ببطء شديد. لقد ادعت الصهيونية بتبعية القدس لها، باعتبارها «مدينتهم المقدسة»، وانها وحدها عاصمة اسرائيل.
هناك رغبة جامحة لدى الصهاينة بضم مدينة القدس بأكملها، ولم يترددوا في بذل كل محاولة ممكنة لتأكيد دعواهم بشأن القدس. كانت المدينة ثاني كارثة فلسطينية. ذلك أن «الهراء التاريخي» (هيرست ، ص ٢٢٤) الذي اوجدته اسرائيل لتبرير مقولتها بشأن «عاصمتها الأبدية»، كانت له نتائج غريبة حقا، وأولها ما جرى للجالية المغربية التي كانت تقيم على مقربة من حائط المبكى، وقد أزيلت مساكنهم وانمحى وجودهم في ١١ يونيو/حزيران ١٩٦٧. ولم يكن ذلك الا البداية.
لا يمكن للاسرائيليين أن يخفوا الاجراءات التي اتخذت في القدس. وليس بامكانهم اعتبارها الا عملية اولى من عمليات كثيرة للسحب على المكشوف من رصيد النوايا الحسنة الدولية. كما لا يمكنهم أن يخفوا لفترة طويلة ما كانوا يقومون به في أجزاء أصعب مراسا ضمن المناطق التي احتلوها. غير أن بإمكانهم المحاولة، وقد حاولوا. فبينما كانوا يقودون جرافاتهم داخل الحي الغربي من القدس، كانوا في ذات الوقت يزيلون قرى بأكملها عن وجه الأرض، وكانت أولى تلك القرى بيت نوبا وعمواس ويالو القريبة من حدود ١٩٦٧ في نتوء اللطرون الاستراتيجي شمالي القدس. أما سكانها البالغ عددهم عشرة آلاف نسمة فقد ذهبوا مع الريح. وفي العام ١٩٦٧ واجهت المصير نفسه قرى أخرى مثل بيت مرسم وبيت عوا وحبلا وجفليق (هيرست، ص ٢٢٥).
يتمتع هيرست بنظرة ثاقبة في الإفادة من بيانات شهود العيان عن استملاك الاراضي العربية وتدمير المزارع والمباني، حصل على بعضها من جنود اسرائيليين وبعض اخر من الجاليات الدينية المسيحية.
وعلى أي حال، فان آلة الدعاية في الجانب الفلسطيني لم تكن قط قوية كمثيلتها الصهيونية. وهذا التمييز حفره في الصخر تأييد قوي من وسائل الاعلام الغربية لإسرائيل وعدم وجود توازن منطقي في نشر أنباء الارهاب الصهيوني. وهكذا أصبحت بعض الكلمات والمفاهيم ترتبط بالفلسطينيين. ففي الوقت الذي لم يصل فيه الى الأسماع مصير مائتي ألف فلسطيني أصبحوا لاجئين عام ١٩٦٧ والحكايات المروعة عن تدمير الممتلكات الفلسطينية بطريقة يمكن أن تؤدي الى تغيير في المفاهيم، لم تتأخر آلة الدعاية الاسرائيلية في الإشارة الى المعاناة التي تلحق بـ«الأبرياء» من أبناء الشعب اليهودي، تعززها قصة الهجوم الفلسطيني في ألعاب اولمبياد ميونيخ(٥) وعملية اختطاف الباخرة أخيلي لورو(٦) حيث يمكن بسهولة استغلال الاحداث لتوجيه النظر الى قسوة فلسطينية ضد يهود محبين للسلام يعتبرون ضحايا الكراهية والتمييز العنصري، مثلما يفترض أن يرسخ في ذهن كل مواطني الدول الغربية. ولا يشار إلا لماما الى حادث تفجير فندق الملك داود الذي قامت به عصابة شتيرن برئاسة بيغن. (يتحدث هيرست عن حادث تفجير فندق الملك داود وهو الحادث الذي طواه النسيان تماما الان، رغم أنه أدى الى مقتل ثمانية وثمانين شخصا، من بريطانيين وعرب وخمسة عشر يهوديا، في الصفحات ١٠٨ - ١١٠ من كتابه). وبينما لا يزال الزعيم الفلسطيني يخضع لتساؤلات عن «الارهاب الفلسطيني» فانه يُنظر الى بيغن على أنه رجل سياسة يستحق التقدير والاحترام.
كثيرا ما سمعت وأنا ما زلت في سني الدراسة أن الفلسطينيين غادروا مساكنهم طوعا، وأنهم لا يمثلون قوة إنسانية ترغب في العودة. وليس هناك ما يجعل المرء يدرك مدى التضارب في هذه الأقوال مع الحقيقة إلا بدراسة تاريخ فلسطين وسياستها. وقد ساعد هيرست في تبديد الاسطورة ووفر لي حقائق المعاناة الفلسطينية. ومن المؤسف أنه رغم توفر كتاب البندقية وغصن الزيتون بسهولة أمام القارئ الغربي، فانه لم يترك الا أثرا محدودا بينهم. ولا بد أن ندرك مدى الصعوبة التي يجب على هيرست أن يتخطاها : فقراؤه تسمروا أمام الرواية الصهيونية للأحداث.
يبرز هيرست بوضوح ودون مواربة أنه لم تكن لدى العرب الرغبة في القاء الصهاينة في البحر، بل إن الصهاينة هم الذين فعلوا ذلك بالضبط مع الفلسطينيين، ثم نفوا أن ذلك وقع على الإطلاق. ورغم أن من المحتمل أن يكون ذلك التهديد قد صدر عن العرب، فإن من سخرية القدر أن الصهاينة الذين لم يستخدموا تلك اللغة بصورة مباشرة قط، نفذوا ذلك بالفعل. ويوضح هيرست أنه كان للصهاينة أن يقيموا دولة صهيونية

يهودية مليئة بالعرب وليس اليهود دون إجبار العرب على الرحيل – هذا كتاب لا بد أن يقرأ وأن يقرأ على نطاق واسع ما أمكن. وتكمن أهميته في ما يروي من حقائق ببساطة ودقة واستقامة.

الهوامش

١- ولد هيرتزل عام ١٨٦٠ في بودابست بالمجر التي كانت جزءا من الامبراطورية النمساوية، وتوفي عام ١٩٠٤ في ألداخ بالنمسا. ويعتبر مؤسس الشكل السياسي للصهيونية، وهي حركة تهدف الى إقامة موطن يهودي. وجاء في نشرته الدولة العبرية (١٨٩٦) أن المسألة اليهودية مسألة سياسية لا بد لهيئة عالمية أن تحلها. قام بتنظيم مجلس عالمي للصهاينة التأم في بازل بسويسرا عام ١٨٩٧، وأصبح أول رئيس للمنظمة الصهيونية العالمية التي أسسها المجلس. وافق المجلس خلال انعقاده لثلاثة أيام على برنامج أطلق عليه اسم «برنامج بازل» ينص على «أن الصهيونية ترنو إلى إقامة وطن للشعب اليهودي في أرض اسرائيل» تكفله الدول الاخرى. ورغم أن هيرتزل توفي قبل أربعين عاما من قيام دولة اسرائيل، فقد كان لمهارته في التنظيم والدعاية فضل كبير في تحول الصهيونية إلى حركة سياسية بارزة. دفن في فيينا، إلا أن رفاته نقل الى القدس عام ١٩٤٩ حسب وصيته، في أعقاب تأسيس الدولة اليهودية فوق تلة تقع غربي المدينة وتعرف الآن باسم جبل هيرتزل. كتب هيرتزل مذكراته بعد أول مؤتمر صهيوني في بازل: «اذا كان لي أن اوجز مؤتمر بازل بكلمة واحدة – لا استخدمها علنا – فانها كما يلي: لقد أنشأت الدولة العبرية في بازل. ولو أني قلت هذا اليوم فانه سيكون مدعاة للسخرية على نطاق عالمي. على أنه لا بد ان يشهدها الجميع ربما خلال خمس سنوات وإن كان سيتم على وجه التأكيد في خمسين عاما. بعد عدة سنوات من النضال وفي العام ١٨٩١ عين هيرتزل مراسلا في باريس لصحيفة نيو فري بريس الواسعة الانتشار في فيينا. وقام في العاصمة الفرنسية بتغطية قضية دريفوس، المحاكمة التي حيكت للايقاع بضابط يهودي اتهم بنقل معلومات سرية الى الألمان.. وتعرف خلالها على الرموز التقليدية لمعاداة السامية، روسيا واوروبا الشرقية، التي كان اليهود يقاسون فيها من تجدد الاضطهاد الرهيب. وتحول هيرتزل الذي كانت تداعب أفكاره مسألة الاندماج التام في مجتمع راق كحل للمسألة اليهودية العالمية، تحول الى الايمان بان معاداة السامية مرض مستكين لا علاج له. وصمم على أن يقود شعبه للخروج من «منطقة العدو الأبدي» وأنه لا بد أن يكون لليهود وطن قومي خاص بهم(هيرست، ص ١٦)

٢- جرى التوقيع على معاهدة سايكس بيكو في ٩ مايو/أيار ١٩١٦. كان اتفاقا سريا بين المملكة المتحدة وفرنسا أبرم خلال الحرب العالمية الاولى بموافقة الحكم القيصري الروسي المنهار، من أجل تقسيم الأراضي العثمانية المحتلة. وقد أدى الاتفاق الى تقسيم سوريا والعراق ولبنان وفلسطين الى مناطق تخضع للادارتين البريطانية والفرنسية. واستقت تلك المعاهدة اسمها من المفاوضين الدبلوماسيين: سير مارك سايكس عن بريطانيا وجورج بيكو عن فرنسا. وقد نصت على ما يلي: «(١) تحتفظ روسيا بأقاليم أرزوروم وتريبوزوند وفان وتبليس اضافة الى بعض المناطق الكردية التي تقع في الجانب الجنوبي الشرقي منها، (٢) تحتفظ فرنسا بلبنان وسوريا وأضنة وسيليسيا والمناطق الواقعة خلف ساحل الحصة الروسية، (٣) تحتفظ المملكة المتحدة بجنوب ما بين النهرين بما فيه بغداد وموانئ البحر الأبيض المتوسط حيفا وعكا، (٤) يقام اتحاد فيدرالي للدول العربية التي تخضع للسيطرة الفرنسية والبريطانية او تقام دولة عربية واحدة مستقلة يتم تقسيمها ضمن نطاق النفوذ الفرنسي والبريطاني، (٥) يجب أن تكون الاسكندرونه ميناء حرا، (٦) يجب أن تخضع فلسطين نظرا لما فيها من أماكن مقدسة لنظام دولي. وقد جاءت هذه الترتيبات السرية مخالفة بادئ ذي بدء مع التعهدات البريطانية لشريف مكة الحسين بن علي، عاهل العائلة الهاشمية، الذي كان سيثير عرب الحجاز ضد الأتراك على أساس أن يحصل العرب على حصة أكبر من ثمار النصر. وقد علم العرب بمعاهدة سايكس بيكو بعد أن نشرها السوفييت عام ١٩١٧، مما أثار غضبهم الشديد.

٣- هاتان مجموعتان إرهابيتان اسرائيليتان. أما «عصابة شتيرن» ويطلق عليها أيضا اسم «مجموعة شتيرن أو ليهي ولوهيم حيروت اسرائيل سابقا أو مقاتلون من أجل الحرية»، فكانت منظمة صهيونية أنشأها ابرهام شتيرن (١٩٠٧-١٩٤٢) في فلسطين عام ١٩٤٠ بعد انقسام الحركة السرية اليمينة أرغون زفاي لينومي. كانت العصابة مهووسة بكراهية البريطانيين وقد هاجمت مرارا البريطانيين في فلسطين بل انها طلبت المعونة من المانيا النازية. وردت الشرطة البريطانية بقتل شتيرن في شقته في فبراير/شباط ١٩٤٢، وألقي القبض فيما بعد على كثير من قادة العصابة. وقد امتد النشاط الارهابي للعصابة الى خارج فلسطين: فقد اغتال اثنان من أفرادها لورد موين، وزير الدولة البريطاني لشؤون الشرق الأوسط في القاهرة (نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٤٤). وفي وقت لاحق هاجمت عصابة شتيرن المطارات والسكك الحديدية والمنشآت الاستراتيجية الاخرى في فلسطين. وكانت في أكثر الاحيان تحقق اهدافها، وان كان ثمن ذلك مقتل أو إلقاء القبض على عدد كبير من افرادها.

وقد أخمدت الحركة بعد إنشاء اسرائيل وأدمجت بعض وحدات منها في قوات الدفاع الاسرائيلية.

٤- تعني كلمة هاجانا بالعبرية «الدفاع» . وكانت الهاجانا منظمة عسكرية صهيونية تمثل أغلبية اليهود في فلسطين ما بين ١٩٢٠ و ١٩٤٨. انشئت لمقاومة الثورات العربية الفلسطينية ضد الاستيطان اليهودي، وان كان البريطانيون قد اعتبروها غير شرعية. كانت الهاجاناه تعارض الفلسفة السياسية والاعمال الارهابية لعصابة شتيرن. وكان أعضاء الهاغاه يعملون فيها في اوقات فراغهم. الا انها انشأت عام ١٩٤١ قوة كاماندوز بدوام كامل أطلق عليها اسم بالماخ (الذي اشتق من كلمتين بلوغوت ماخاتز بمعنى «سرية المصادمة»). وبعد عام ١٩٤٥ عندما رفضت السلطات البريطانية فتح باب الهجرة الى فلسطين أمام جحافل اليهود دون تحديد، لجأت الهاجاناه الى أعمال الارهاب فقامت بتدمير الجسور وخطوط السكك الحديدية والسفن التي كانت تعيد المهاجرين اليهود غير الشرعيين من حيث أتوا. ولكن بعد صدور القرار الدولي بتقسيم فلسطين (١٩٤٧) ظهرت الهاجاناه باعتبارها جيش للدولة العبرية، واشتبكت علنا مع القوات البريطانية ونجحت في التغلب على القوات العسكرية لعرب فلسطين وحلفائهم. وما أن حل عام ١٩٤٨ حتى كانت الهاجاناه قد احتلت ليس الأراضي المخصصة لاسرائيل بموجب قرار التقسيم فحسب، بل مدنا عربية مثل عكا ويافا. بعد ذلك حلت الهاجاناه كمنظمة خاصة لتتحول الى الجيش الوطني لاسرائيل. وخلد اسمها في اللقب الرسمي للخدمة العسكرية الاسرائيلية تزفاهاجانا لو اسرائيل بمعنى «قوات الدفاع الاسرائيلية».

٥- تأسست فرقة من حركة فتح تحت اسم «أيلول الأسود» في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٧١. وفي سبتمبر/أيلول ١٩٧٢ هاجمت وقتلت أحد عشر اسرائيليا رياضيا في ألعاب أولمبياد ميونيخ.

٦- في السابع من اكتوبر/تشرين الأول ١٩٨٥ قام أفراد من جبهة التحرير الفلسطينية التي يرأسها أبو نضال والتي تعتبر من فصائل منظمة التحرير الفلسطينية، باختطاف الباخرة الايطالية أخيلبو لورو وقتلت أحد ركابها الامريكيين.

المراجع:

أ- مناحم بيغن: الثورة (دبليو أتش ألن، لندن ١٩٦١)

ب- هلاهمي: الخطايا الأساسية، نظرة على تاريخ الصهيونية واسرائيل (بلوتو بريس، لندن ١٩٩٢)

أميناي بن يوسا: نشرة خريجي الجامعة العربية الأمريكية (٢، ١٩٧١)

هـ- قطان: فلسطين، العرب واسرائيل (لونغمانز، غرين أند كو، لندن ١٩٦٩)

ن- شومسكي: المثلث الخطر (بلوتو بريس، لندن ١٩٨٣)

أموس ايلون: الاسرائيليون: المؤسسون والأبناء (سفير بوكس، لندن ١٩٧٢)

ديفيد هيرست: البندقية وغصن الزيتون:جذورالعنف في الشرق الأوسط (هاركورت بريس جوفانوفيتش، لندن ١٩٧٧)

جيه إم إن جيفريز: فلسطين، الحقيقة (لونغمانز، غرين أن كو، لندن ١٩٣٩)

ج- صبري: العرب في اسرائيل (معهد الدراسات الفلسطينية، بيروت ١٩٦٨)

أ. زوانغويل: العودة الى فلسطين في المراجعة الليبرالية الجديدة الثانية (ديسمبر/كانون الأول ١٩٠١، ص ٦٢٧).

موريس بلانشو (١٩٠٧-٢٠٠٣)

حينما أتكلم ، يتكلم الموت بداخلي

ترجمة وتقديم: محمد المزديوي*

* لَحْظَـةُ مَوْتِي

أتَذَكَّر شاباً-رجلا كان ما زال في طور الشباب- حال بينه وبين موته، الموتُ نفسُه- وربما الخطأُ والظُّلْمُ.

كان الحُلَفَاءُ قد نجحوا في وضع أقدامهم على التّراب الفرنسي. والألمان، الذين كانوا قد هُزِمُوا، يُكافِحون، عَبَثاً، بِشَراسَة غير مُجدية.

في منزل كبير(يقال إنه قصر)، دُقَّ البابُ بشكل خجول. أنا أعرف أن الرجل الشاب أتى ليفتحَ البابَ لضيوفٍ يحتاجون المساعدة، دون شكّ.

هذه المرة، تَنَاهت صيحةٌ: «يتوجّب على كلّ الناس أن يخرجوا». قام نازيٌّ في لغة فرنسيّةٍ عادية، بشكل مُخجل، في البداية، بإخراج الأشخاص المُسنّين، ثم جاء دورُ امرأتين شابّتين.

كان يصرخ، هذه المرة: «إلى الخارج، إلى الخارج». لم يكن الرجل الشابّ يريد أن يهرُبَ، ولكنه كان يتقدّم بِبُطءٍ، بطريقة كَهَنُوتِيّة تقريباً. هزّهُ المُلازمُ الأوّل، وأبْرَز له خرطوشات ورصاصات، فقد كانَتْ ثمّة، حسَبَ ما يبدو، معركةٌ، فالأرضُ كانت أرضَ حَرْبٍ.

اختنق الملازم الأول في لغة غريبةٍ، وَاضعاً تحتَ أَنْفِ الرجل الذي كان قدْ فقَدَ شيئاً من شبابه(إنَّنَا نَشِيخُ بسرعةٍ) الخراطيش والرصاصات وقنبلة يدويّة، وصَرَخ بشكلٍ جليٍّ: « هذا ما استطعتَ التوصُّلَ إليه».

رَتَّبَ النَّازِيُّ رجَالَهُ من أجل الوصول إلى الهَدَف البشري حَسَب القواعد(والأعراف). قال الرَّجُلُ الشابُّ: «أَدْخِلُوا على الأقلّ عائلتي،» أي العَمَّة (٩٤ سنة)، وأُمَّهُ الأصغر سِنّاً، أُخْتَه وأختَ زوجته، موكب طويل وبطيءٌ، صامتٌ، كما لو أنّ كُلَّ شيء تَحَقَّقَ منذُ فترة.

أنا أعرفُ- وهَل أعرف(ه)- أنّ الذي يستهدفه الألمانُ، والذي لم يكُن ينتظر سوى الأمر النهائيّ، كان يَنتابُه إحساسٌ بِرَشَاقةٍ استثنائيّة، نوع من الغِبْطَة (غير أنه لم يكن ثَمَّةَ ما يدعو إلى السعادة) - ابتهاجٌ مطلقٌ؟ التقاءُ الموتِ والموتِ؟

لو كنتُ في مكانه، ما كُنتُ لأبحثَ عن تحليل لِهَذا الشُّعُور بالرّشاقة. فقد كان بشكل مُفاجئ، رُبَّمَا، منيعاً ولا يُقْهَر. موتٌ-خالدةٌ. ربما الانتشاء. بله شعور التَّعاطُف مع الإنسانيّة التي تُعانِي، السعادة بألاّ نكون لا خَالِدِين ولا سرمديين. وقد أصبح، من الآن فصاعداً، مُرتَبطاً بالموت، من خلال صداقة اختلاسيّة وتدليسيّة.

في هذه اللحظة، حيث العودة المُفاجِئة إلى العالَم، انفجر الصوتُ العظيمُ لِمَعركة مُوشِكَة. كان رفاق المُقاوَمَة يريدون تقديمَ السَّنَد لِمَن كانوا يَعرِفُون أنّهم في حالة خطر. ابتعد المُلازم الأول كي يَتَأَكَّدَ من الأمر. ظَلَّ الألمانُ مُنتَظِمِين،

* مترجم وكاتب من المغرب يقيم في باريس

** مقالة لبلانشو عن مانديلا بترجمة الشاعر المغربي عبدالاله الصالحي

متأهّبين للبقاء على هذه الحالة في جُمود وثُبوتِيَّة توقف الزَّمَن.
ولكن، هاهو أَحَدُهُم يَقْتَرِبُ ويقول بصوتٍ حَازِم: «نحنُ رُوسٌ، ولسنا ألمانا»، وأضافَ، في ما يشبه الضحك: «نحن جيش «فلاسوف Vlassov، وأشار إليه بأن يَنْصَرِف.
أعتقد أنه يبتعد ويتوارى، ينتابُهُ، دائماً، الشعور بالرَّشاقة، إلى حدّ أنه وَجَدَ نفسَهُ في غابة قصيّة، تدعى «غابة بروييرBruyères، حيث ظلَّ مُحْتَمِياً بالأشجار التي كان يَعرِفُها جيدا. وفي هذه الغابة الكثيفة، استعاد، فجأةً، وبعد فترة طويلة، مَعنى الوَاقِع. وفي كُلِّ مَكان كانت تَندَلِعُ حرائق، ومتتاليات من نيران مستمرة، كل المزارع كانت تَحترِق. ولاحقاً عَلِمَ أنّ ثلاثة رجال شباب، أبناءَ مُزارِعين، ليست لهم أدنى صِلَةٍ بالمعركة، وليسَ لهَمْ من ذنب سوى شبابهم، قدْ تمّ اغتيالُهُم.
وحتّى الخيولُ التي كانت تُبين عن رباطة جأش، على الطرق، وفي الحقول، كانت تَكْشِفُ عن حربٍ طَالَتْ. وفي الحقيقة، كَمْ مضى مِنْ الوَقت؟ وحينما عاد الملازم الأول واكتشفَ غيابَ سَيِّد القصر، لماذا لم يَدْفَعْهُ الغضَبُ والهَوَج إلى إحراق القصر(الثابت والمَهيب)؟ لأنَّ الأمرَ كَانَ يتَعلَّقُ بالقصر. على واجهة القصر، كانَ مكتوباً وكتِذكار عصيٍّ عن التدمير، تاريخُ ١٨٠٧. فهَل كان متعلّما، بما فيه الكفاية، كي يَعْرِفَ أنّ الأمرَ يتعلّق بسَنَة «إيينا»(١) Iéna الشهيرة، حين مرّ «نابليون» على حصَانِهِ الأشهب، من تحت نوافذ «هيغل» الذي رأى فيه «رُوحَ العالَم»، كما كتب لأحد أصدقائه؟ كذبٌ وحقيقةٌ، لأنّ الفرنسيين، وكما كتبَ «هيغل» لصديقٍ آخَرَ، نَهَبُوا وخرَبوا مسكَنَهُ. ولكن «هيغل» كان يعرف التمييزَ بين ما هو تجريبي(إمبريقي) وبين ما هو أساسيّ. في هذه السنة، ١٩٤٤، كان للملازم الأَوَّل النازيّ احترامٌ أو مُراعاةٌ للقصْر لم تَكُنْ تُثيرهُمَا المزْرَعَات. غير أنه كان يتمّ تفتيشُ كلُّ مكان. تمت سرقة بعض الأموال؛ عثر الملازم الأول في غرفة منعزلة، «الغرفة العليا»، على مجموعة أوراق وعلى نوع من مخطوط غليظ-كان يتضمن، ربما، تصَاميم الحرب. في الأخير انصرَفَ. كان كُلّ شيء يَحْتَرِق، باستثناء القصر. أمَّا النبلاء والأشراف فقد تمّ تجْنيبُهُم.
حينها بدأ، بالنسبة للرجل الشابّ، وَجَعُ الظُّلْم. اختفى الانتشاءُ؛ الشعورُ بأنّهُ لَمْ يَبْقَ على قيد الحياة إلاّ لأنه، وحتّى في أعين الروس، كان ينتمي إلى طبقة النبلاء.

هكذا كانت الحرب: الحياةُ للبعض، وقَسْوَةُ القَتْل للبعض الآخَر. ومع ذلك فقد ظلَّ الإحساسُ بالرّشاقة التي لا أعرف كيف أُتَرْجِمُهَا، في الوقت الذي كان يُنْتَظَرُ فيه إطلاقُ النّار، هل هو التّحَرّر من الحياة؟ هل هو اللانهائي الذي يَنْفَتِحُ؟ لا سعادة، ولا شقاء. لا غياب الخوف، ورُبَّمَا نفي العالَم الآخَر. أعرفُ، أعتقد أنّ هذا الإحساس العَصِيَّ على التحليل سَيُغَيِّرُ ما تَبَقَّى له من وُجود. كما لو أنّ الموتَ خَارِجَهُ لا تستطيع، من الآن فصاعدا، إلاّ أن تَتَوَاجَهَ مع الموت داخله. «أنا حيٌّ. لا، أنت ميّت».
لاحِقاً، وبعد أن عاد إلى باريس، سيلتقي «مالرو» .Malraux حكى له هذا الأخير عن سُقوطِهِ في الأسر(دون أن يَتِمّ التعرّف عليه)، وعن نجاحه في الإفلات من الأسر، ولكنه فقَدَ مخطوطا في هذه العملية. «لم تكن سوى تأملات حول الفنّ، من السهل إعادة كتابتها، بينما يستحيل إعادة كِتابة مخطوط.» وقد قام بِمَعِيّة [الكاتب ورجُل المُقاوَمَة] (بُولْهان» Paulhan بأبحاث وتحريّات ولكنها ظلّت دون جدوى.

ما الجدوى من ذلك. وَحدهُ الإحساسُ بالخفَّة والرشاقة هو الذي يَبْقى، والذي هو الموتُ بعَيْنِهِ، أو إذا أردنا الدقة، هو لحظةُ موتي(أنا) العَالِقة بشكل دائم، من الآن فصاعدا.
دار غاليمار-باريس ٢٠٠٢

موريس بلانشو: ورؤياه الهولوكوستية

«لا أستطيع أن أُجاوِبَكَ، ولا حتى قراءتك، فالمؤلِّفُ لا وُجودَ له، وما نُسَمِّيه بالعمل الأدبيّ يَسحَبُ منه وُجُودَه»

من كانَ يَتَصَوَّرُ أن يَقْرأ هذه الجملة الشقيّة لـ«موريس بلانشو»: «أريد أن أتَسَاءَلَ مع نفسي لِمَ يلعبُ هؤلاء الشبَاب(أي أقصى اليسار الفرنسي) على وَتَر الإحساس بأنّ الفلسطينيين هم الأضعفُ وبأنّه يتَوَجَّب علينا أن نكون إلى جانب الضعفاء، كما لو أن إسرائيل لم تَكُنْ عُرضة للهجوم وسريعة العطب، بشكل بَالِغ ورَهيب».
«موريس بلانشو» ابنٌ لِمُدَرِّس أدب في سنة ١٩٠٧ في منطقة «صون-إلوار». شابٌ طويل القامة ونحيف ومَلَكِيٌّ، وعاشق لـ«بول فاليري» Valéry و«بروست» وبارّيس(٢) Barrès، تابع دراسة اللغة الألمانية والفلسفة في جامعة «ستراسبورغ». وهنا

سيلتقي بـ«لوفيناس»، وهو مهاجر ليتواني. وبفضله سيقرأ «الكينونة والزمن» لـ«هايدجر». وفي سنوات الثلاثينيات، سيلتحق «بلانشو» بباريس. وسيكتب في عدة صحف تابعة لأقصى اليمين وموالية لـ«موراس». Maurrasse وسيُبينُ «بلانشو» عن حقده الحادّ تجاه الديموقراطية وسَيُنَادي إلى ثورة روحية. سيكشف عن عداء للشيوعية يفوق عداءه للنازية، من خلال الاحتفال بـ«موراس» متحدثا عن «عبقرية موراس» وسيبحث عن أقسى الكلمات صوب «ليون بلوم» Léon Blum،(٣) واصفاً إياه بـ«الغريب والدخيل»: «إنه يُمَثِّلُ، تحديداً، ما هو أكثرُ تحقيراً للأمّة التي يُخَاطِبُهَا، أيديولوجيا مُتَخَلِّفَة، وذهنيّة عجزة، وعِرْقاً أجنبياً.» هكذا كتب «بلانشو» المعاد للسامية في «المتمرّد»!؟ Insurgé سنة ١٩٣٧. وفي سنة ١٩٤٠ سيلتحق بجمعية تابعة لنظام «فيشّي»(نظام فرنسي مُوالٍ لهتلر) ذات توجهات ثقافية. وبعد سنة ١٩٤٢، ستظهر روايته «أمينَادَاب»، وهو اسم أخ لـ«لوفيناس» أعدمه النازيون في «ليتوانيا» سيقع التحول الجذريّ في تفكير وتوجهات «بلانشو»، وستظهر كتبُهُ ذات المنحى المُغَايِر: «الحوار اللامنتهي» Entretienl infini و«الصديق المُستَعَاد» amil retrouvé (حيث أصبح مجنونا ومهووسا بالديانة اليهودية) والمُعلِّق الكبير على «كافكا» و«جابيس» Jabès (٤) و«بوبير» Buber وسَيُصبِح، أيضاً، أفضلَ من يتحدث عن «لوفيناس» أفضل حتّى من «لوفيناس» نفسه، بل وسيصبح، حسب «مِينَارْد» Mesnard، مؤلّف كتاب «موريس بلانشو، موضوعَ الالتزام»: «هو الذي يبحث عن التفكير كيهوديّ كما كان «هولدرن» يريد التفكير كإغريقيّ.». في كتابه السالف الذكر، يُحَلِّلُ «مينارد» mesnard القفزةَ اليهوديّةَ لـ«بلانشو» كمحاولة للنسيان والإمّحاء والتكفير والتطهير لـ«لبلانشو» الموراسي (موراس) ومن فظاعات العقل الغربي». وسيصبح من يكتبُ لاَحِقاً: «يجب التفكير والحركة بطريقة لا تسمح، أبداً، بتكرار «أوشفيتز» (المحرقة النازية!!)، ومن سيَتَّهِمُ: «في صمت «هايدجر» حيال استئصال اليهود، يكمُنُ خطأُه الذي لا يُغْتَفَرُ. «وأخيراً سينتقل إلى أقصى اليسار في سنوات السبعينيات، ولكنّهُ سيترك رِفَاقَه في مايو ١٩٦٨ باسم إسرائيل.

سَيَجِدُ «موريس بلانشو» نفسه ذات يوم مدفوعاً للالتصاق بِحَائطٍ من طرف ثُلَّة من الجنود الألمان أبقوا عليه ولم يقتُلُوهُ، فقد تَوَجَّبَ على قائدهم أن يلتهي بشكل مفاجئ. وبدا أنّ «الألمان» كانوا رُوساً من جيش «فلاسوف» Vlassov، وكان السلب والنهب يكفيهم. ومن هنا انبَثَقَ النصّ الذي قمنا بترجمته في مكان ما من هذا الملفّ، والذي يَحمِل عنوان: «لحظة موتي».

لقد كان استقلال فرنسا مناسبةً لـ«بلانشو» لِيَعِي الإبادة التي تعرّض لها اليهود، كما أن شهادات صديقه «روبرت أنتيلم» Bobert Antelme دفعت به إلى تأمل واسع حول «أوشفتز».

إن هذه النقلة من اليمين المتطرف إلى اليسار(المتصهين) شيئا ما، يمكن أن نعزوها إلى ما يشبه وَحْياً أو رؤيا جاءت إلى ذهن «بلانشو». وهذه الرؤيا «الهولوكوستية» (من الهولوكوست) قادته إلى التكفير عن بعض كتاباته السابقة والمذنبة كمُعَادٍ للسامية. والتي «أُوَاخَذُ عليها بشكل معقول ومنطقي». كما يقول. إن معاشرته لـ«روبرت أنتيلم» الناجي من معسكرات النازية، ومؤلف كتاب «الجنس البشري» ليس غريبا عن هذا التحول «البلانشوي». كما أن صداقته لـ«مارغريت ديراس» Marguerite Duras جعلته يكرّس لها كتاباً رائعاً: «مرض الموت»..

إذاً، فعودَتُهُ المتعاطفة مع «أوشفيتز» منذ سنة ١٩٦٩، هي بِكُلّ تأكيد، نابعةٌ من كون وَعْيهِ لَمْ يُلاَمِسْ أنقاض سنوات الثلاثينيات بِقَدْرِ مَا لاَمَسَ ما تَرَتَّبَ، لاَحِقاً، عن هذه السنوات. لقد رضَخَ «بلانشو» لِمُتَخَيَّلٍ مطبوعٍ بانهيار عصبيّ عميق ما بين تطرفه ما قبل الحرب وما بين وَعْيِهِ المتأخّر بالإبادة التي تعرّض لها اليهود.

شذرات فكرية ونظرية:

سَيُحَوِّل «بلانشو» تأكيد «أدورنو» على أنّ «الشِّعْر مستحيلٌ بعد أوشفتز» إلى» يجب التفكير والتَحرّك بطريقة لا تسمح، أبداً، بتكرار «أوشفيتز» (المحرقة النازية!!). وفي نفس الآن كانت تتطوّرُ نظريةُ نهاية الأَدَب يظهر من خلال هذه الجملة « إنّ أيَّ عمل أدبي، مهما كان تأريخُهُ، سيكون دائماً، بشكل من الأشكال، سابقاً على أوشفتز».

إنَّ أعمالَهُ النظرية، «لوتريامون» وساد»(١٩٤٩) وخصوصا «الفضاء الأدبي» (١٩٥٥) و«الكِتَاب القادم» ستكون حَجَرات أولى لعمل سيؤثِّرُ على أجيال من المُنَظِّرين والمُدَرِّسين والكُتَّاب. وهو في نفس الآن «شريك لامَرْئي» تحرَّك ضدّ الديغولية وكان من بين المساهمين في صياغة بيان ١٢١ ضد حرب الجزائر.

والمفارقة أنّ مَوقِفَ «بلانشو» على هامش التيارات المهيمنة، سمحت له بتلقي الثناء من قبل البنيويين والمحللين النفسانيين اللاكانيين «لاكان» (Lacan) ومن طرف آخرين، نجد من بينهم ماركسيين ألتوسيريين (نسبة لـ«لويس ألتوسير») و«فوكو» و«جيل دولوز». وبالرغم من مناداته بموت آخر الكُتّاب، فإنّ نظريّته ليست نظريةً عن موت الفنّ ولا عن موت الذات. إنها، بالأحرى، نظريّة عن عُزْلَتِهِ. «يبدو أننا نتعلّم بعضَ الأشياء عن الفنّ حين نُحِسّ ما تعنيه كلمة عزلة».

في رسالة من «موريس بلانشو» إلى «فيليب مينارد» Mesnard Philippe وهو أستاذ الأدب الحديث في جامعة باريس وبروكسيل»، تعود إلى مارس ١٩٩٣، يكتب: «سيدي، لا أستطيع أن أُجَاوِبَكَ، ولا حتّى قراءتك، فالمؤلِّف لا وجود له، وما نُسَمِّيه بالعمل الأدبي يسحَبُ منه وُجُودَه».

مَنْ يَتَكَلَّم؟

«لم تَقرأ سوى بضع صفحات، ولأنه طلب منها ذلك بهدوء. قالت: «منْ يَتَكَلَّم؟». «مَنْ يَتَكَلَّم إذاً» كان ينتابُها إحساسٌ بأنها لم تكن تستطيع أن تموقعه».

اللغة/الموت

عبر بعض جوانب هذا التَّفكير(الكتابة الذي يُنْظَرُ إليها؟ conçue كَنَفْيٍ/ تأكيدٍ للوجود وخسارة للقول، والعملَ المُكتَمِل كَنَزْعٍ لمِلْكِيَّة المؤلِّف، وكِتَابَته التي تشبه ما هو دائمٌ وما لا ينتهي)، انْصَرَفَ «موريس بلانشو»، بشكل تدريجيٍّ، إلى القيام بِنَقدٍ واسعٍ جدا و راديكاليّ: أي نقد اللغة الذي يُعَرِّفها بالممكن المطلق والنفي المطلق، مثل حُضور/ غياب: «حين نَتَكَلَّمُ، نُصبح أسياداً للأشياء، بِسُهولةٍ مُرضِية. أقول: هذه المرأة، وأمتلكها حَالاً.[...] كي أستطيع أن أقول هذه المرأة، فإنه يتوجب عليَّ، بطريقة أو بأخرى، أن أَنْزَعَ حقيقَتَهَا كعَظْم ولَحْم، وأن أجْعَلَهَا غائِبَةً وأن أُفْنِيهَا. الكلمة تُعطِينِي الوُجودَ، ولكنَّهَا تُعطِيني وُجوداً مَحروما مِن الوجود. إنه غياب هذا الوجود وعَدَمُه». إنّ الكلمات، ليس فقط، لا يمكن أن يَكون لها معنى دون أن تَتَلاَشَى ولكنّ الذات المُتَكَلِّمَة نفسَهَا لا يمكن أن تَتِمَّ تسميتها دون أن تَتَغَيَّبَ. «حينما أَتَكَلَّمُ، يتكلَّم الموت في داخِلِي... لَمْ أَعُدْ، قطّ، حضوري(أنا) وَلاَ وَاقِعِي(أنا)، ولكن حضوراً موضوعيّاً، لاَ شخصياً، حُضُورَ اسمي، الذي يَتَجَاوَزُنِي». إنّ الحضور نفسَه الذي بإمكانه المحافظةُ على الواقع وعلى حقيقة الأشياء ممنوعٌ: فهو، في الواقع، يَتَطَبَّعُ بطَبْع الدلالة واللغة.

الكتابة لدى «بلانشو»

إنَّ كتابَتَه كتابة صارمة ومتشددة. وتبعد كلّ ما هو نَادِرٍ.

إنّ عمل «بلانشو» لازمنيٌّ لأنه يتَجَاهَل التطور الذي يتعود عليه كل مَسَار أدبيّ من أجل أن تتكوَّنَ كَتَبَدُّلاَتٍ لانهائية لِثِيمة معروضةٍ من أول إمساك بعملية الكتابة(ومن هنا نفهمُ الروايات المتعددة للنصّ الواحد، وكَمِثال على هذا كِتَابُهُ: «توما المظلم»).

إنّ عَمل «بلانشو» النقدي يتجاوز تَفاصيل التأريخ الأدبيّ ليذهَبَ، بشكل مستقيم، إلى ما هو أَسَاسيٌّ: «علينا أن نَقْبَل بِبَداهة أنّ الأَدَبَ يبدأ من اللحظة الي يصبح فيها الأدب سؤالا».

إنّ عمل «بلانشو»، في الواقع، سؤال مستَمِرّ للكتابة. لماذا وكيف يُصبح كائنٌ مَا كاتباً؟ في أيّ شيء تكون الكِتابةُ تجربةً؟ وما هي العلاقات بين الكائن واللغة، بين الذات المُتَكَلِّمَة وكَلاَمِها، بين المؤلِّف وعمله؟ ما هي الكتابة؟ هي مجموعةُ أسئلةٍ تبدو سهلةً ولكنها، في الحقيقة، مُدَوِّخَةٌ، تُحَدِّد مَسَارَهُ كَكَاتِب.

تقلبه الفكري والأيديولوجي

إنّ تغيُّر تفكير «بلانشو» وتقلبه الفكري والأيديولوجي ليس حصرا عليه وحده. فقد أصبح هذا التحول، وهو في معظمه في غير صالح العرب والمسلمين، عملة رائجة في غياب حركية ثقافية عربية مُوجِّهَة للغرب ومثقفيه. فكلنا يعرف كيف فقدنا «جون بول سارتر» الذي بدأ في لحظاته الأخيرة متفهما لإسرائيل. ونفس الحال ينطبق على سيمون دو بوفوار» وكذلك على «ميشيل فوكو».

لذا يَتَوَجَّب القِيامُ بدراسة سوسيولوجية لفهم هذه الظاهرة المقلقة. مرة، قال لي «أمبرطو إيكو»: «لا توجد جامعات عربية تُقَدِّم عروضاً للتعاون مع الجامعات الأوربية. بينما قامت جامعة القدس العبرية بِتَوأمة فروع لها بجامعة «بولونيي» التي أُدَرِّس فيها».

هي مجرد فكرة، فعسى أن تَتَفَتّح الأوساط العلمية والبحثية العربية على نظيرتها في الغرب، وتكشف للآخر ما هو نيِّر وما هو متفتّح وما هو حداثيّ وتَقَدّميٌّ في ثقافتنا العربية/ الإسلامية.

مقال عن نيلسون مانديلا لموريس بلانشو

ت: عبدالاله الصالحي**

كأنّ عنصريي جنوب أفريقيا يطبقون معادلة هيغل الطائشة: «افريقيا ليس لها تاريخ».

كيف يمكن أن أتحدث أو أن أكتب، بطريقة لائقة، عن سياسة التمييز بين السود والبيض؟ وهكذا فإنّ ما حدث حينَ حَرَمَتِ النازيةُ قِسْماً من البشرية من الحياة ومن حقّ الحياة، استمرَّ بعد الكارثة التي بدا أنها جَعَلَتْ ظُهُورَ عقيدةٍ شقيةٍ بهذه الدرجة أمراً مستحيلاً أو مستحيلَ الصياغة.

لقد وَجَد الأبرتهايد (سياسة التمييز العنصريّ)، تماماً، شكلَهُ القانونيَّ في لحظة محددة كانت فيها الدول الاستعمارية تنهارُ وهي تعترف بأنها لا تملك امتيازَ تجسيدِ تَنَوُّعِ العقل البشريّ. وبالنسبة للمستوطنين الهولنديين Boers الذين استقروا في منطقة الكاب سنة ١٦٥٢ فإنّ كلَّ شيء، على العكس، جرَى كما لو أنهم يملكون عبء إيقاف الصيرورة وتحقيق معادلة «هيغل» الطائشة والمتهوِّرَة: «افريقيا ليس لها تاريخ.» إذا ما بَحَثْنَا لَهُم عن أعذار، فيمكننا أن نقول إنّهم لم يتغيَّروا وإنهم احتفظوا، بل وحصَّنُوا الكليشيهات والأفكار المسبقة للاستعماريين القدامى (في القرنين السادس عشر والسابع عشر حين اكتشف «مونتاين» Montaigne وجود ثقافات مختلفة، لكن متساوية).

في البداية كان هؤلاء المُغامِرون الباحثون عن التجذُّرِ في بعض الأراضي المجهولة يمتلكون القُوَّة وثقافةً حصريَّة وديانة محدودة فضلاً عن أنها مُضْطَهِدة. تعاقبَت القرون. وظلَّت المستلزماتُ القديمةُ ساذجةً ومتأخرة على المستوى الذهنيّ. وقامت بحمايةِ نفسها، فقط، من خلال أنظمة وقوانين شرسة ومُتَنَاقِضَة. تمّ التعاقدُ، بطريقة أو بأخرى، وبشكل ضمنيّ، على أنَّ كُلَّ واحد (مُلَوَّنا كان أم أبيض) يمتلك ثقافتَه الخاصة به والتي لا يمكنها أن تتطور إلاَّ في إطار فَصْلٍ مُتَبَادَل. هذا القرار بما يتضمنه من نفاق استسلمَ، بسرعة، لِرُعبِ وإرهابِ العَدَدِ ولِضرورة استخدام «الجنس الأدنى» في الأعمال اليدوية. كان البيضُ والسود يسيرون جنبا إلى جنب، وكان هذا التعايُشُ ضرورياً دون أن يتوقف عن أن يكون خطيراً. في كثير من الحالات، كان يتوجب على السود أن يكونوا حَاضِرِين(من أجل الشغل)، ولكن دون أن يكونوا حاضرين (فلم يكونوا يمتلكون الحقّ في حُضور(صريحٍ) شخصيّ أو في حضور من دون شغل).

وهكذا أخرج الأبرتهايد تشريعاً صعبَ التحَمُّل، مثله مثل الرقّ، تقريباً. السود ضروريُّونَ، ولكنهم يُعَرِّضُونَ البيضَ لِعَدْوى خطيرة. ثمّ إنه من الجريمة أن يُصبح الأَسْوَدُ كائناً متعلما على الطريقة الأوروبية. وإذا ما حدثت هذه المصيبةُ (تعلم الأسود)، فإنها سَتُدَمِّرُ التوازنَ الاجتماعي، وربَّما سَتُوَلِّد الشيوعية أو ما يُعادِلُها. ومن هنا الحُكْم الذي صدر ضدَّ «نيلسون مانديلا». إنّ كون «مانديلا» متعلما ومثقفا بشكل كبير جدا وكونه قادرا، لا يسمحُ له بالبقاء حُرّاً. إنّ الشيوعيةَ والطائفةَ والديموقراطيةَ مفاهيمُ مَحظورَةٌ. وأخيراً، فإنّ القوانين لا تكفي، لأنها تُحافظ على بعض الضمانات. إذاً يتوجَّب إيقافُها. إنها حالة طوارئ، حظرُ كلِّ خبر حرّ، الانغلاق على الذات، وفي الأخير، القطيعةُ مع باقي العالَم، باستثناء البضائع، فالتجارةُ تَظَلّ الحقيقة الأخيرة.

لا أُذَكِّرُ بهذه الأمور البَدَهِيَّة القاسية، فقط كي لا تَمَّحي من الذاكرات، ولكن كي يجعلنا هذا التذكارُ أكثرَ وعياً بمسؤوليتنا. هذه البربريَّةُ، هذه المعاناة، هذه الاغتيالات العصيّة على العدّ، شارَكْنَا فيها حين استقبلناها ببعض اللامبالاة، وكذلك لأنّ نهاراتنا ولياليَنا لم تتعكَّر بها. إنّ ما يسترعي الانتباه جيدا هو أن الشخص الذي يُدِينُ، في غير وقته، حكومة هذا البلد، يَسخَرُ مِنْ مَا يُسَمِّيه: هَمَّنا في وَعْيٍ شريف–وبكل تأكيد فَوعْيُهُ لم يضعف ولم يفسد بما يحدُث هناك، في عالَم آخر. كما أنّ جُمودَ المجموعة الأوروبية يُقْصِي من حِصَّة المَثَل الأعلى ونصيب الحضارة التي تَدَّعِي أنَّها تُمثِّلُه. فَلْنَعْلَم، إذاً، بأننا، أيضاً، مسؤولون ومُذْنِبُون، إذا لم نُسْمِعْ نداءً أَوْ إدانةً، أو صرخةً مستَمِرَّةً.

ولْنَكُن هكذا، بحيث نستطيع ترديدَ كلمات «برايتان بريتنباخ (من كبار كُتَّاب وشُعراء افريقيا الجنوبية، وهو من البيض)، وهو يُخاطِب «وِينِي مانديلا» (زوجة «نيلسون مانديلا»، آنذاك، وهي مطلقته في الوقت الرّاهن):

قَلْبُنَا مَعَك.

افريقيا سَتَتَحَرَّرُ.

عن كِتاب «من أجل نيلسون مانديلا» غاليمار/١٩٨٦

الهوامـــــــش

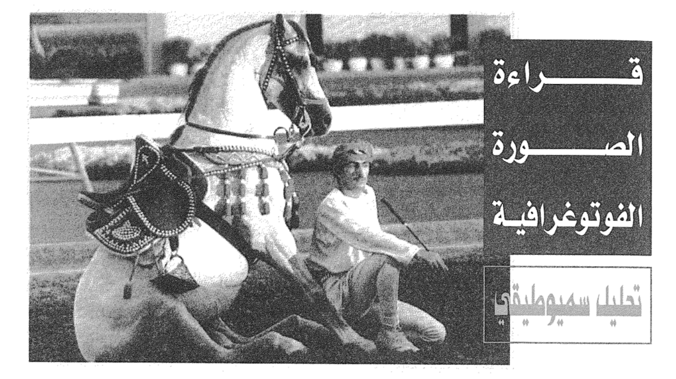
١- إيينا Iéna مدينة ألمانية شهدتْ انتصار «نابليون» على البروسيين سنة ١٨٠٦.

٢- بارِّيس Maurice Barrès (1862-1923) كاتب فرنسي، من دعاة القومية الفرنسية.

٣- ليون بلوم Léon Blum: (1872-1950) رجل سياسة فرنسي. كان اشتراكيا وترأس حكومة الجبهة الشعبية Front populaire سنة ١٩٣٨.

٤- بوبير Martin Buber(1878-1965) فيلسوف وثيولوجي إسرائيلي، من كتبه: الأنا والأنتَ.





قراءة الصورة الفوتوغرافية

تحليل سميوطيقي

عبدالمنعم الحسني*

تحليل الرسالة المصورة يحتاج الى الغوص في أعماق تلك الرسالة لفهم معانيها فهما واعيا في إطارها وفي حدود المجتمع الذي خرجت منه أو عبرت عنه. يعتمد فهم معاني الرسائل المصورة على فهم العلاقة بين «الأشياء»، كما هي في الواقع (الناس، الموضوعات، الأحداث) وعلى نظام الاشارات (signs) الذي يجعل هذه الرسائل البصرية لها معانٍ مفهومة (Hall, 1997: 18) وكلما اشتركت مجموعة بشرية في نظام إشاري واحد (codes)، كلما اقتربت هذه المجموعة من فهم الرسالة المصورة فهما مشتركا (Fiske, 1990: 39).

تهدف هذه الورقة الى تقديم تمهيد نظري وتحليل نقدي عن سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية؛ أو كيف يمكن قراءة الصورة الفوتوغرافية قراءة سميوطيقية. تبدأ الورقة بتعريف علم السميوطيقا (semiotics) او علم العلامات او الإشارات. كما تناقش الورقة ماهية العلامات وعناصرها، والعلامات اللغوية والبصرية، وتصنيفات العلامات والرموز وعلاقة كل ذلك بثقافة المجتمعات.

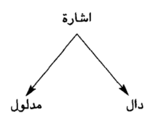
* أكاديمي من سلطنة عُمان

السميوطيقا (أو علم الإشارات):

يرجع أصل كلمة سميوطيقا (semiotic) او سميولوجيا semiology(١) من الكلمة الاغريقية سيميون (semeion) وتعني اشارة أو علامة (sign) وبالتالي فان السميوطيقا تعني علم الاشارات أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق الاشارات (Bignell, 1997: 1) يمتد جذور هذا العلم الى علماء الاغريق والفلاسفة العرب الذين كانت لهم اسهاماتهم الكبيرة في هذا الجانب (انظر: قاسم، ١٩٨٦: ٢٣). الا أن السميوطيقا الحديثة كعلم منظم له قواعده وأصوله العلمية يرجع الى باحثين أساسيين وهما: اللغوي السويسري فرديناند دي سوسيير (Fredinand de Saussure) والفيلسوف الأمريكي تشارلز بييرز (Charles Pierce).

فريناند دي سوسيير (Fredinand de Saussure)

دي سوسيير المنطلق من خلفية لغوية يركز بصورة أكبر على الحراك اللغوي للاشارة وعلاقة ذلك بالمجتمع. هناك عنصران أساسيان للاشارة عند دي سوسيير: الدال (signifier) والمدلول (signified). الدال هو العنصر الطبيعي (مثل الكلمة، الصورة، الصوت)، بينما المدلول هو المفهوم الذهني للاشارة وما ترمز اليه وهو معروف لكل من يشترك بلغة أو ثقافة واحدة (انظر شكل: ١).



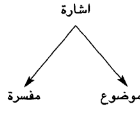
(شكل ١: عناصر الاشارة عند دي سوسيير)

فعندما تشاهد كلمة بقرة مكتوبة على ورقة فانك امام مجموعة من الأحرف «ب» و «ق» و «ر» و «ة». هذه الأحرف هي الدال عند سوسيير وهي عندما تجتمع بهذا الشكل تكون بمثابة الناقل الذي يستدعي المدلول أو المفهوم الذهني للبقرة كما هو في أذهاننا. لكن عندما يقول سائح انجليزي بلغته لفلاح عربي لايتقنها: Feed your cow well فان النتيجة هي فقدان الاتصال بين هذين الشخصين لعدم معرفة الثاني بلغة الأول. فمن الضروري لأن تصل الاشارة واضحة المعاني من وجود لغة مشتركة أو نظام اشاري واحد. لذلك فان الاشارات اللغوية لايمكن أن تعمل منفصلة ولكن لابد من وجود أرضية مشتركة كاللغة والثقافة المشتركة لاضفاء المعني لهذه الاشارة.

ومع أهمية اللغة كونها نتاجاً انسانياً اشارياً هاماً –حسب دي سوسيير–، الا أن هناك أنواعاً أخرى من الاشارات. كما أن هناك مجالات عديدة تفرعت من علم السميوطيقا ومازالت في مهدها النظري والتي هي بحاجة الى جهود علمية كبيرة للتأسيس. من هذه المجالات سميوطيقا السينما، والصوتيات، و سميوطيقا الشم والتذوق وسميوطيقا الصورة الذي نهتم به في دراستنا هذه بشيء من التفصيل.

تشارلز بييرز (Charles Pierce)

بييرز (١٩٣١–١٩٥٨) يستخدم شكل ثلاثي الأضلاع ليعرف العلاقة بين الاشارة و الموضوع والمفسرة. الاشارة هي شيء لايمكن أن يشير الى نفسه وانما الى شيء آخر وهو الموضوع. وهذه الاشارة يمكن فهمها عن طريق شخص يملك خبرة ليفسر تلك الاشارة وهذه هي المفسرة (انظر شكل: ٢).



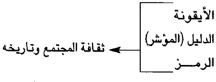
(شكل ٢: عناصر الاشارة عند بييرز)

تفسير كلمة جامعة على سبيل المثال هي نتيجة لخبرات مستخدم هذه الكلمة؛ فهي ليست مدرسة ابتدائية أو مستشفى. لافرق في التفسير بين المتلقي والناقل فالتفسير هو عملية ذهنية لمستخدم الاشارة سواء كان هذا المستخدم متحدثا او مستمعا، كاتبا او قارئا، مصورا او مشاهدا للصورة. (Fiske, 1990: 42).
بييرز ، من هذا المنطلق، يهتم بالخبرة الانسانية لفهم الاشارة. فهو يهتم أكثر بالمعنى الذي تنتجه الاشارة من خلال خبرات الافراد ومعرفتهم بالموضوعات.

فئات الإشارة:

هناك ثلاث فئات أساسية للاشارة: الايقونة (او التمثال) و الدليل أو المؤشر و الرمز (Branston, 1996: 11) تحدد الايقونة العلاقة بين الدال والمدلول. الصور الفوتوغرافية يمكن ان تعد مثالا بسيطا على الفئة الاولى للاشارة (الايقونة)؛ بمعنى أن الشيء (طفل، حيوان، شجرة...الخ) تكون مثل ماهي في الواقع. بينما العلاقة بين الدال والمدلول في المؤشر هي علاقة سببية. فالدخان على سبيل المثال يشير الى وجود نار؛ ذلك أن النار عادة تسبب الدخان (Culler, 1981: 134) . لكن لايوجد علاقة مباشرة أو سببية بين الاشارة والموضوع في الفئة الثالثة (الرمز). فالعلاقة هنا تكون اعتباطية او اقناعية. فالمصافحة باليد تشير الى التحية. تنبغي الاشارة هنا الى انه لايوجد فصل تام بين فئات الاشارة الثلاث؛ فهي قد تكون ايقونية تمثالية ومؤشرا او رمزية.

فهم عناصر الاشارة ومكوناتها يستند الى قاعدة مجتمعية تاريخية وطريقة تفسير واستخدام هذه الاشارة لدى مجموعة بشرية معينة لانتاج معانٍ ايحائية معينة . (Nichols, 1994: 37) فقبل أكثر من ثلاثين عاما على سبيل المثال كانت اشارة «مشعل التعليم» تستعمل كإشارة مرورية تحذر السائق بتخفيف السرعة لأنه يسوق بقرب مدرسة. المعنى الاقناعي الذي يشير الى مكان التعليم أصبح بعد فترة غريب وغير مقنع لدى الكثيرين فتم استبداله الى اشارة «طفلان يعبران الطريق» (Branston, 1996: 11-12).



(شكل٣: فئـات الاشـارة)

نظام الشفرات : (Codes)

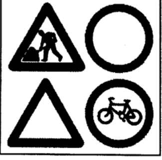
الشفرة هي عبارة عن نظام يجتمع فيه عدد من الاشارات يتم الاتفاق عليها بين أعضاء مجموعة بشرية معينة تستخدم تلك الشفرة وتضفي عليها معانيها التي نتجت عبر الخبرات السابقة الثقافية والاجتماعية لمستخدميها (Fiske, 1990: 64; O Sulivan, 1994: 85) وهناك خمس خصائص أساسية للشفرات يمكن تلخيصها فيما يلي:

١. هناك بعد نموذجي (paradigmatic) وبعد تركيبي (syntagmatic) في الشفرات. المفهوم الأول عبارة عن وحدة واحدة أو مجموعة من الوحدات من بين عدة يمكن الاختيار من بينها. المبادىء التي تتألف منها هذه الوحدات يطلق عليها البعد التركيبي.
٢. تشير كل الشفرات الى معانٍ؛ فهي عبارة عن مجموعة من الاشارات التي تشير الى شيء معين وليس اليها.
٣. تعتمد كل الشفرات على اتفاق مسبق بين مستخدميها الذين يشتركون في خلفيات ثقافية واحدة.
٤. تقدم كل الشفرات عمليات اتصالية وهويات اجتماعية معينة.
٥. تنقل كل الشفرات عبر وسائل اتصال جماهيرية أو اتصالات مباشرة.

بعد استعراضنا لمفهوم السميوطيقا وعناصر هذا العلم من اشارات وشفرات عبر رواده وجذوره التاريخية سنركز اهتمامنا في السطور القادمة على الاشارة البصرية المصورة أكثر من المكتوبة أو المسموعة وذلك لمحدودية الورقة وتركيزها على هذا الجانب.

الرسالة المصورة:

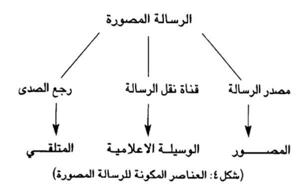
اشارات المرور الضوئية، الفساتين، الألوان، الصور الفوتوغرافية، الرسوم، المنحوتات...كل هذه عناصر تحتوي العديد من الاشارات البصرية بداخلها.



(شكل ٥: اشارات بصرية يمكن فهمها دون استخدام اللغة)

لايمكن الحديث عن الاشارات البصرية دون التطرق الى الجهود الكبيرة التي قدمها رولان بارث (Roland Barthes) في مجال السميوطيقا بشكل عام وسميوطيقا الصورة بشكل خاص. يتضح ذلك في مقاله «الرساله المصورة» (Photographic Message) الذي نشر في كتابه الشهير: Image-Music-Text (1977: 15-31) .

يرى رولان بارث أن الصورة الفوتوغرافية كرسالة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة و المتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون أو من يختار الصور ويضع عناوينها أو التعليقات المصاحبة لها. أما القناة فهي الوسيلة الاعلامية سواء كانت مطبوعة أو مرئية او اليكترونية التي يتم عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة الى المتلقي (انظر شكل:٤).



(شكل٤: العناصر المكونة للرسالة المصورة)

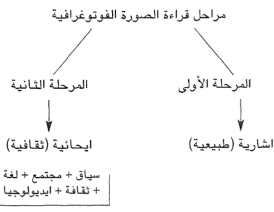
الإشارية والإيحائية في الصورة الفوتوغرافية

ويرى رولان بارث أن هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة الفوتوغرافية وهي المعنى الاشاري (Denotation meaning) والمعنى الايحائي .(Connotation meaning) المعنى الاشاري هو المرحلة الأولى من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الاشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للاشارة ومثالها الصورة الفوتوغرافية والمدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد. فالمعنى الاشاري للرسالة المصورة هو ماتلتقطه آلة التصوير للحدث؛ فهي عملية ميكانيكية بحتة. يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا؛ فآلة التصوير تسجل

الحدث كما هو أو كما تراه العين المجردة في الواقع. ولايمكن لأي شيء آخر–حتى الرسم– أن ينافس التصوير الفوتوغرافي في تسجيله للواقع .(Barthes, 1977: 44-45) يمكن القول اذن أن الرسالة الاشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها. تلك الصورة الواضحة التفسير والتي لايمكن الاختلاف عليها. لكن اذا تدخل الانسان عبر استخدامه لآلة التصوير وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الايحائي.

اذا كانت الاشارية في الرسالة المصورة قد عرفت على أنها العلاقة بين الاشارة والموضوع، فان الايحائية هي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة وتعني العلاقة بين الاشارة والموضوع والشخص المفسر (ibid: 20) نجد هنا عنصرا ثالثا قد تمت اضافته وهو الانسان أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الايحائي للصورة الفوتوغرافية عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التأطير أو طريقة العرض أو الاخراج النهائي للصورة.

لفهم المعنى الايحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر الى الرسالة المصورة بين مجتمع واخر. فقراءة أي صورة فوتوغرافية تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم الناس هذه الاشارات ضمن سياقات محددة لانتاج المعاني الايحائية. فساعة البيج بن (Big Ben) لدى البريطانيين تعني مباشرة رمز البرلمان والديمقراطية بينما هو مكان سياحي وطراز معماري جميل لغيرهم من ملايين السياح. وصورة البقرة في بعض أجزاء الهند تمثل قيمة هامة دينية وأسطورية، فهي لدى عدد من القبائل الهندية مقدسة، بينما لا تعني شيئا أكثر من الغذاء (الحليب واللحم) أو اشارة الى الريف في مجتمعات أخرى مثل بريطانيا ونيوزلندا. تعني البقرة في مفهومها الذهني للعمانيين مثلا دلالة على الغباء أو عدم المفهومية (انظر شكل:٦).



(شكل٦: مراحل قراءة الصورة الفوتوغرافية سيميوطيقيا)

هناك ستة عناصر أساسية –حسب بارث (١٩٧٧) تؤثر في انتاج وتعميق المعاني الايحائية في الصورة الفوتوغرافية بشكل عام وهي: التأثيرات الخادعة (trick effects) ووضعية الصورة (Pose) والموضوع (object) وجاذبية الموضوع للتصوير (photogene) والجمالية (aestheticism) والتركيب (syntax).

تشرشل كما صوره كارش



١- التأثيرات الخادعة (trick effects)

يمكن استخدام التقنية القديمة مثل المونتاج اليدوي أو التركيب الرقمي في عمليات مزج اكثر من صورة في صورة واحدة وبالتالي معنى مخالفا عن عرضها لوحدها.

٢- وضعية الصورة (Pose)

وضعية الصورة المشهورة التي التقطها مصور البورتريه الشهير يوسف كارش لرئيس الوزراء الأسبق ونستون تشرشل أكبر مثال عن أوضاع الغضب والتوتر والغليان التي كان يعيشها تشرشل في تلك الفترة الحرجة التي مرت بالعالم. وقوة اللقطة في اختفاء السيجار الكوبي (رفيق تشرشل الدائم) منها.

٣- الموضوع (object)

طاولة مكتب.. عليها البوم صور.. نوتات موسيقية.. قنينة زهور.. الزهور ذابلة.. علبة أدوية.. أشرطة مسجلة تبرز منها مقاطع من عناوينها سواح..قارئة الفنجان.. نبتدىء منين الحكاية.. الصورة مأخوذة بالأبيض والأسود مع اضاءة خافتة يغلب عليها القتامة. من كل الاشارات الموجودة وبعد تحليل الشفرات نعرف أننا في غرفة لفنان (النوتات الموسيقية + الأشرطة المسجلة)، الجو قاتم يوحي بالكآبة والفراق (زهور ذابلة+ تقنية الاضاءة)، عناوين الأشرطة توحي أنها لفنان عربي (اللغة)..البوم الصور يوحي



التأثيرات الخادعة (trick effects) by John N. Cohe -

باسترجاع الذكريات.. الأدوية توحي بالآلام والمعاناة التي كان يعاني منها الفنان.. من خلال معرفتنا بسياق المجتمع وثقافته نعرف أنها أغاني الفنان الراحل عبدالحليم حافظ؛ والصورة مأخوذة بمناسبة ذكرى وفاته.

٤- جاذبية الموضوع للتصوير (photogene)

الصورة هنا نفسها رسالة ايحائية. تأتي هذه الايحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وابداع مايريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الاضاءة والديكور وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على ابراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بحد ذاتها عنصر جذب له دلالاته الايحائية.

٥- الجمالية (aestheticism)

اذا كانت التقنية هي الأساس في البند السابق فان القواعد الفنية التي تساعد على صنع الايحائية هنا؛ وذلك من خلال مراعاة المصور الفوتوغرافي لقواعد الفن العامة في التكوين والخط والتوازن والتباين وغيرها من القواعد الأساسية في الفن.

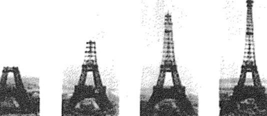
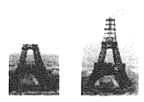
٦- التركيب (syntax)

عندما يجتمع عدد من الصور المتلاحقة لحدث ما فان تأثيرها الايحائي قد يكون أكبر. من أشهر الأمثلة هنا صورة حرق الراهب البوذي لنفسه حتى الموت في عام ١٩٦٣ في مظاهرة ضد ماكان يعتقده البوذيون باضطهاد الحكومة الفيتنامية للبوذيين (انظر: Evans, 1978:175; Faber, 1978: 132.

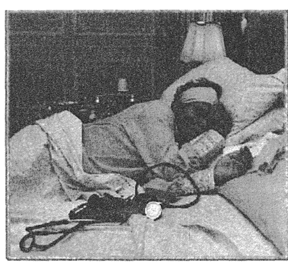
تشكيل برج ايفل الفرنسي وكيفية بنائه يمكن أن تؤثر على المشاهد –وخاصة الفرنسي الذي ينظر للبرج بصورة مختلفة عن غيره– من حيث البناء يمثل التقدم دائما كقيمة فنية وهنا تمثل اللوحة بناء الانسان.

اللون مقابل الأبيض والأسود:

من القضايا المثيرة للجدل في عالم التصوير وقوة اللوحة والمعاني الايحائية التي تعمقها هي استخدام الألوان أو عرضها بالأبيض والأسود. يرى كوبر (Kober) أن الصورة الملونة

بنـــاء بـــرج ايفـــل   تصوير: Richard Stacks



عبدالحليم حافظ على فراش المرض

تحمل كمية كبيرة من المعلومات يمكن أن تفقد عند استخدام الأبيض و الأسود فقط ١٩٩٥: ٢٣٣) لكن ميلي (Milli) يعتقد أن الصورة الملونة تحتاج الى سرعة أبطأ عادة من تلك المأخوذة بالأبيض والأسود:

(cited in Schuneman, 1972:86. الا أن حديث ميلي لايعتد به كثيرا الآن بمعنى أنه قديم نسبيا (١٩٧٢)؛ فهذه المشكلة قد تم التغلب عليها مع اختراع أفلام ذات حساسية عالية تصل الى (ISO ١٦٠٠) وبالتالي لم تعد عائقا.

لكن يمكن القول أن على من يصور بالألوان عليه أن يعرف أثر الألوان ومعانيها في الصورة ولايأتي اختياره للألوان اعتباطا. أخذ أكثر من لون أساسي في الصورة قد يشتت النظر، كذلك فان تصوير الخلفية مشوشة (out of focus) قد لايكون مناسبا، لابد أن يكون [تصوير الخلفية] محايدا في الألوان، ان صندوقا أحمر اللون أو ورقة صفراء تجذب العين سواء اذا كانت الخلفية مشوشة (out of focus) أو محددة المعال . (Keen, 1995: 140)

من جانبه يضيف هلسمان نقطة أخرى عند استخدامنا للألوان، فيرى أنه يلتقط الصورة ملونة عندما يعتقد أنها تضيف شيئا للقصة المصورة، فبعض الأجزاء عندما تكون حمراء، زرقاء أو خضراء، فانها تضيف بعدا آخر لمضمون الصورة .

(cited in Schuneman, op.cit: 86)



تصوير: Wars Toll Bettmann

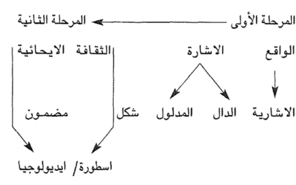
كذلك فان استخدام الألوان مقابل الأبيض والأسود يعتمد على موضوع الصورة. ذلك أن بعض الصور تحتاج الى أن تكون ملونة بينما البعض منها من الأفضل أن تكون بالأبيض والأسود. فموضوع مثل الفقر مثلا من الصعب تصويره كموضوع مأساوي بالألوان. لأن هذا الموضوع سيتحول الى صورة جمالية والسبب يكمن في جاذبية الصورة الملونة. بينما معظم صور المناظر الطبيعية تكون زاهية بالألوان لأنها مواضيع غنية باللون حالها حال موضوعات مثل عروض الأزياء والمسرح والعروض الموسيقية الاستعراضية .(ibid: 87)

يمكن القول أن على المصور أن يتأكد ويعرف متى يستخدم الألوان أو يصور بالأبيض والأسود ما دامت لديه الامكانات لذلك. كما تبقى رؤية المصور الفوتوغرافي والرسالة التي يود أن يوصلها الى من يشاهد أعماله هي الفيصل في هذا الموضوع بعد تعرفه بالطبع من مزايا و عيوب الأوان أو الأبيض والأسود.

الأسطورة والأيديولوجيا في الصورة الفوتوغرافية:

الاسطورة -حسب بارث- هي طريقة ثقافية للتفكير في شيء ما. فاذا كانت الايحائية هي المرحلة الثانية من قراءتنا للاشارة، فان الاسطورة هي المرحلة الأخيرة من المعنى الثاني للمدلول (انظر شكل: ٧). وبالتالي فان الأساطير هي رؤية الانسان في مكان ما للعالم. فهي تمثل «الثقافات البدائية، السلفية أو أنماط التفكير ما قبل المنطقية... والتي تمتد جذورها في الماضي البعيد وفي اللاوعي الجماعي» (غيرو، ١٩٨٤: ١٣٣).

ورغم أن المجتمعات الحديثة تشير الى العقلانية (الشكلانية على الأقل) التي تسير عليها الفئات البشرية وتفكير مابعد الحداثة، الا أن العلم الحديث يؤكد عكس ذلك. فنظريات علم النفس الاجتماعي تشير الى أن الانسان -كفرد وجماعة- في تصرفاته ومعتقداته لاينفعل للأشياء ولكن لعلامات الأشياء. فاختيارات الانسان التي تلبس ملبس العقلانية في ظاهرها تخضع لعلامات ذات أصول أسطورية (المرجع السابق: ١٣٤). فمائدة فرنسية بدون نبيذ تشكل صدمة للفرنسي كون شرب الخمر فعلاً جماعياً قسرياً



(شكل ٧: المرحلة الأولى والثانية لتشكيل المعاني)

للشعب الفرنسي على سبيل المثال.

ان المجتمع يسمي من لايؤمن بالخمرة مريضا أو عاجزا أو فاسدا؛ ولا يسعى المجتمع الى فهمه (فهما فكريا ومكانيا). وبالمقابل فمن يعاقر الخمرة يعطى شهادة حسن سلوك؛ لأن معرفة الشرب أو التعاطي هي تقنية وطنية تقيم الفرنسي، وتبين قدرته على التجلية، وتظهر مدى مراقبته لذاته ومدى مخالطته للناس (المرجع السابق: ١٣٥).

في حين تخيل وجود زجاجة نبيذ على مائدة عربية، لاشك أن الصورة تصدم المشاهد العربي لأن معاقرة الخمر في مجتمعه تعطى شهادة سوء السلوك؛ رغم قدم وجودة النبيذ العربي في الجزيرة العربية. لكن بعد مجيء الاسلام وتحريمه للخمر ترسخت أسطورة جديدة زرعها الاسلام عن معاقرة الخمر.

علم الأساطير اذن يساعدنا على قراءة الرسائل المصورة والمكتوبة عبر المعاني الايحائية التي تحملها. رؤية مجتمع معين أو مجموعة بشرية معينة حول الحياة والموت، الله والانسان، الخير والشر، الذكورة والأنوثة ...الخ كلها تساعدنا على فهم مانرى أو نسمع أو نقرأ بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا على هذه الأساطير التاريخية والثقافية التي تشكلت في أذهاننا عبر الآف السنين.

صورة الجندي الفرنسي الأسود يقدم التحية للعلم الفرنسي يدلل- حسب بارث- على «استعمارية فرنسا». لايمكن تفسير الجندي الأسود يخدم تحت السلطة الفرنسية بدون ربط الصورة بالاستعمار افرنسي وتاريخها الطويل في افريقيا. فالتاريخ والسياسة عاملان أساسيان لتفسير الرسالة المصورة.

الناس-حسب ستيورات هول -(Hall) الذين يشتركون في ثقافة واحدة تتكون لهم «خارطة ذهنية واحدة» وبالتالي يشتركون في تفسيرهم للرسائل المصورة ومن الصعب على من هم خارج هذه الخارطة فهم هذه الرسائل المصورة (Hall, 1997: 19) في نقده لنموذج سوسيير السميوطيقي، يرى هول (Hall) أن سوسيير أعطى اهتماما كبيرا لعنصرين فقط من عناصر الاشارة وهي الدال والمدلول. لكنه أهمل كيفية تكون العلاقة بين هذين العنصرين؛ هذه العلاقة أسماها هول المرجع . (Reference) وبالتالي نجد



(الجندي الفرنسي دلالة سميولوجية)- المصدر: Chandler (1994)

أن هول يتفق مع بييرز في تركيز الثاني على العلاقة بين الاشارة والموضوع فيما أسماه المرجعيات .(Referents) كما أن الاثنين يشتركان مع بارث في أهمية البيئة المحيطة (context) والثقافة المشتركة لفهم المعاني الايحائية للاشارات.

حركة الجسم و انطباعات الوجه و الايماءات (Gestures) ، الخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارىء لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الايديولوجية أو الاسطورية (Hall, 1981 توسان، ٢٠٠٠: ٢٧). وتعرف الابعاد الايديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين. نجد ذلك واضحا في الصور الصحفية أو الصور التلفزيونية الاعلامية أكثر من الصورة الفوتوغرافية الفنية والتي تعبر عن المعاني الايحائية بطرق غير مباشرة عادة (انظر الحسني، ١٩٩٩: ٩٥- ١٠٤).

اذا كان تركيز بارث (Barthes) على الأسطورة في تفسيره للرسائل المصورة فان هول (Hall) يوجه التفكير اكثر الى المعاني والخصائص الأيديولوجية لهذه الرسائل (انظر Wollacott, 1986: 100). وبالتالي فان المعاني الايدلوجية تختلف حتى في المجتمع نفسه. أو يمكن أن يكون الأب له اتجاه ايديولوجي مختلف عن الابن وبالتالي يفسر مايرى حسب اتجاهاته. كذلك فان من يملك القوة دائما يحاول فرض سيطرة المعاني الايديولوجية التي يريدها من خلال الوسائل الاعلامية عادة.

عندما تفلت الصورة من سلطة الرقيب فانها قد تحاول تشكيل أساطير وايديولوجيات جديدة غير مسبوقة بعيدا عن تلك الصور التي كرستها الوسائل الاعلامية عبر سنوات طويلة. الجندي الأمريكي في العراق والضغوطات النفسية التي يتعرض لها يمكن تحويلها صورا فوتوغرافية فنية وبالتالي تبدأ صورة أخرى في التشكل غير الجندي الأمريكي المتفوق دائما.

الناس-حسب ستيورات هول -(Hall) الذين يشتركون في ثقافة واحدة تتكون لهم «خارطة ذهنية واحدة» وبالتالي يشتركون في تفسيرهم للرسائل المصورة ومن الصعب على من هم خارج هذه الخارطة فهم هذه الرسائل المصورة.

الاشارات في لوحة حياة البادية لخميس المحاربي هي كالتالي: تخطيط لامرأة، دلو، قطرات مائية، أعمدة، ظلال سوداء، قمر.

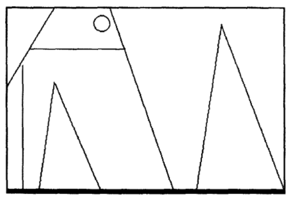
ففي هذه اللوحة من الصعب على البريطاني أو الصيني مثلا أن يتعرف على كنه الكائن البشري هنا كونه امرأة أو رجلا؛ لأن الصورة غير واضحة المعالم بداية فهي سلويت كما يطلق عليها تصويريا بمعنى التعبير عن المشهد بظلال سوداء. كما أن الوجه لاتتضح معالمه من خبراتنا للوجه البشري العادي والمكون من عينين، وأنف، وفم ، وأذنين وانما نجد هنا خطا مستقيما لايعرفه القادم من ثقافة غير عمانية. هذا الخط هو البرقع العماني والذي يعتبر أحد العلامات المميزة في بعض مناطق السلطنة كالباطنة.

حركة الجسم و انطباعات الوجه و الايماءات (Gestures) ، الخ كلها عناصر تساعد الباحث أو القارىء لتحليل الشفرات الثقافية وبالتالي القراءات الايديولوجية أو الاسطورية. وتعرف الابعاد الايديولوجية عن طريق أفكار ومصالح واهتمامات جماعة أو مجموعة من الناس في مجتمع معين. نجد ذلك واضحا في الصور التالية التي وفق المصور في رسم ملامحها عن حركة اليدين وطريقة جلب الماء من البئر (الطوي).

الصورة هنا نفسها رسالة ايحائية. تأتي هذه الايحائية من خلال قدرة الفنان المصور على خلق وابداع مايريد تصويره عن طريق استخدامه لعناصر الاضاءة والديكور الطبيعي وسرعة اللقطة والطباعة وغيرها من تقنيات التصوير الفوتوغرافي التي تساعد على ابراز جماليات الصورة الفوتوغرافية فالصورة بحد ذاتها عنصر جذب له دلالاته الايحائية. كما كان لوجود القمر-وهو علامة فنية ورومانسية قديمة- والاضاءة المتدرجة من السواد الى الأزرق الغامق، ثم الفاتح ليصل الى البياض (المتفائل) الذي يشكل بداية نهارية كما هو في الثقافة العمانية والعديد من الثقافات العربية يعطي بعدا جماليا آخر لرؤية المصور عن حياة البادية في عمان.

خاتمة:

قدمت هذه الورقة تمهيدا نظريا مع بعض المحاولات التطبيقية حول قراءة الصورة الفوتوغرافية الفنية قراءة سميوطيقية. أشارت الورقة الى أهمية العلامات حولنا وبالتالي أهمية الاشتراك في خارطة علاماتية ذهنية واحدة سواء على مستوى القرى والمدن في المجتمعات البسيطة أو على مستوى الدول والمدنيات الكبرى. علم سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية لم يحظ - كغيره من فروع السميوطيقا- بالاهتمام من قبل السميوطيقيين؛ من هنا تأتي أهمية دراسة هذا الموضوع بأسلوب منهجي يتيح المجال للتركيز



(شكل ٨: مخطط لصورة فوتوغرافية)
حياة البادية تصوير: خميس المحاربي

علـى مـهـارات فـنـيـة عـالـيـة وفي نـفس الـوقت يـؤدي الى أهـداف مجتمعية واضحة وذات معاني ودلالات عميقة. تختلف المعاني في الصورة الى الواضحة المباشرة و الايحائية الماورائية التي يمكن أن تـنـتـج عـن طـريـق وضـعـيـة الالـتـقـاط، والـتـأثيرات الخـاصـة، والمعايير الجمالية في اللوحة، والمشاهد المتعاقبة. كما أن نوعية الصـورة مـن حـيث الألـوان ودلالالـتـهـا أو الأبـيض والأسـود وتدرجاته تقدم معاني ايحائية متغيرة. كانت –ولاتزال– القراءة السـمـيـوطـيـقـيـة مجالا واسـعـا لـتـدارس ايـدلـوجـيـات وأسـاطير المجتـمـعـات من خلال اللـوحـات الـفـوتـوغـرافـيـة؛ وبـالـتـالي مدى تشابه أو اختلاف هذه الأساطير باختلاف المجتمعات مما يعني اختلاف الرسائل الايحائية التي تتضمنها.

المراجع العربية:

الحسني، عبدالمنعم (١٩٩٩)، «الصورة الصحفية بين الثقافة ... و الأيديولوجيا» في مجلة نزوى، العدد التاسع عشر، يوليو، ص: ٩٥-١٠٤

توسان، برنارد (٢٠٠٠) ما هي السيميولوجيا (ترجمة محمد نظيف)، الطبعة الثانية،الدار البيضاء، بيروت: أفريقيا الشرق.

غيرو، بيار (١٩٨٤) السيمياء (ترجمة أنطوان أبي زيد)، الطبعة الأولى، بيروت، باريس: منشورات عويدات.

قاسم، س. (١٩٩٢) «مفاهيم السميوطيقا»، في نصر أبوزيد وآخرون، سميوطيقا، القاهرة: دار الجيل.

المراجع الأجنبية:

Al-Hasani M. (1996) Pictures in the Omani Press: a Study of News Photographs in the Daily Arabic Newspapers (MA Thesis) Cardiff: University of Wales

Barthes R. (1987) Image Music Text London: Fontana

Barthes Roland ([1957] 1987): Mythologies. New York: Hill & Wang

Barthes Roland (1967). Elements of Semiology (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape

Berlo D. (1960) The process of Communication: An Introduction to Theory and Practice San Francisco: Pinehart press

Bignell J. (1997) Media Semiotics: An Introduction : Manchester: University Press Manchester

Branston G. and Stafford R. (1996) The Media Student s Book London and New York: Routledge

Chandler Daniel (1994): Semiotics for Beginners [WWW document] URL http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html [6/8/2003].

Cohen J. N. http://www.jncohen.net/photmagi/it010016.htm [24/11/2003].

Culler J. (1981) Semiology: the Saussurian Legacy in Bennett T . et. al. (eds.) Culture Ideology and Social Process London: The Open University Press pps. 129-43

Eco U. (1976): A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press/London: Macmillan

Fiske J. (1990) Introduction to Communication Studies London: Methuen

Guiraud P. (1975) Semiology London Heneley and Boston: Routledge & Kegan Paul

Hansen. A. et . al. (1998) (Analysing Visuals: Still and Moving Images) in Mass Communication Research Methods London: Macmillan

Hall S. (1981) (The Determinations of news photographs) in Cohen S. and J. Young (eds) The Manufacture of News: Deviance Social Problems and Mass Media Revised Edition London: Constable

Hall S. (1997) (The Work of Representation) in Hall S. (ed) Representation Cultural Representations and Signifying Practices London: Sage

http://www.force8photodigital.com/force8/effects.html [6/8/2003].

http://www.nabdh-alm3ani.net/oman/ompictures.htm [24/11/2003].

Hodgson F. (1993) Sub-editing: A Hand Book of Modern Newspaper Editing and Production (Second Edition) Oxford Focal Press

Jensen K. (1995) The Social Semiotics of Mass Communication London: Sage

McQuail. M. (1994) Mass Communication Theory: An Introduction (Third Edition) London: Sage Publication

Morgan. J. (1994) See What I mean? An Introduction to visual communication. (Second Edition) London: Edward Arnold

Nichols. B. (1994) The Analysis of Representational Images in Corner J. and Hawthorn. J. (eds.) Communication Studies: An Introduction (Forth Edition) New York: Routledge pps.36-41

O Sullivan. et.al.(1994) Studying the Media: An Introduction London: Edward Arnold

Peirce Charles S (1966): Selected Writings. New York: Dover

Saussure Ferdinand de (1974): Course in General Linguistics (trans. Wade Baskin London: Fontana/Collins).

Sackman J. (2003) http://64.33.60.238/Joseph_Sackman/Joseph_Sackman_page2.html

S. (2003): http://www.allposters.com/gallery.asp?aid=187318&item=122573 Richard

Webster F. (1980) The New Photography London: John Calder

Woollacott J. (1986) (Messages and Meanings) in Gurevitch M. et. al. Culture Society and the Media London: Routledge pps.91-112

مراجع يمكن الاستفادة منها في مجال سميوطيقا الصورة الفوتوغرافية:

Barry Ann Marie Seward (1997): Visual Intelligence: Perception Image and Manipulation in Visual Communication. New York: State University of New York Press

Burgin Victor (Ed.) (1982): Thinking Photography. London: Macmillan

Davis Howard & Paul Walton (Eds.) (1983): Language. Image. Media. Oxford: Basil Blackwell [including Don Slater: (Marketing Mass Photography) pp. 245-263]

Floch Jean-Marie (2000): Visual Identities (trans. Pierre Van Osselaer & Alec McHoul). London: Continuum

Gombrich Ernst H (1977): Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon

Gombrich Ernst H (1982): The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon

Goodman Nelson (1968): Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. London: Oxford University Press

Kress Gunther & Theo van Leeuwen (1996): Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge

Messaris Paul (1994): Visual (Literacy): Image Mind and Reality. Boulder CO: Westview Press

Metz Christian (1974): Film Language: A Semiotics of the Cinema (trans. Michael Taylor). New York: Oxford University Press

Tagg John (1988): The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Basingstoke: Macmillan

١- مصطلح السميوطيقا يرجع الى المدرسة الأنجلوسكسونية والتي يمثلها تشارلز بيرز أما السميولوجيا فهي ترجع الى المدرسة الفرنسية وعلى رأسها رولان بارث.

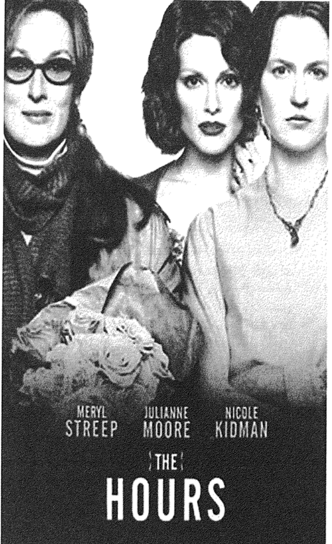


سينـــاريـو
فيـــلم
الساعات

ترجمة: مهـا لطفي★

سيناريو: دايفيد هير عن قصة الكاتب: مايكل كونينجهام

(تتمة العدد السابق)



«الساعات» هي قصة ثلاث نساء يبحثن عن معنى لحياتهن يكون أكثر حيوية وأكبر أملاً. كل واحدة منهن تعيش في زمان ومكان مختلفين، تجمعهن أشواقهن ومخاوفهن. فيرجينيا وولف، في إحدى ضواحي لندن في أوائل ١٩٢٠ تصارع الجنون فيما هي تكتب روايتها العظيمة الأولى: «السيدة دالاوي». لورا براون، في لوس أنجلوس، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تقرأ كتاب «السيدة دالاوي»، فتجد فيه ما يوحي لها بأن تعيد النظر في حياتها كزوجة وأم، فتقوم بتغييرها. كلاريسا فون، في مدينة نيويورك الآن، نموذج عصري لبطلة قصة فيرجينيا وولف، «السيدة دالاوي». إنها غارقة في حب صديقها ريتشارد، شاعر عبقري يفتك به مرض فقدان المناعة. تتشابك قصصهن مع بعضها البعض لتلتقي في نهاياتها عند لحظات تتجاوز الوجود المادي إلى إدراك مشترك....

★ مترجمة من لبنان

٤٠- منزل هوجارث. غرفة الاستقبال نهار / داخلي
شقيقة فيرجينيا، فانيسا بيل، تنتظر في غرفة الاستقبال.
رغم أن فانيسا في الرابعة والأربعين، وتكبر فيرجينيا قليلاً إلا أنها تبدو أصغر سناً وأكثر انفتاحاً وقدرة على المسايرة والاندماج بالآخرين.
كانت قد أرسلت ابنتها الصغيرة لتلعب في الحديقة إذ جاءت فيرجينيا تتبعها لوتي.
فانيسا: فيرجينيا !
يقبّلان بعضهما. تضحك فيرجينيا ضحكة تآمرية.
فيرجينيا: يعتقد ليونارد أن هذه نهاية الحضارة. الناس الذين تدعينهم في الرابعة يأتون في الثانية والنصف...
فانيسا: يا إلهي.
فيرجينيا: برابرة !
فانيسا: انتهينا من الغداء أبكر مما توقعنا.
فيرجينيا: اضطررت أن أشحن نيللي إلى لندن لتشتري زنجبيلاً محلياً.
تتجه فيرجينيا بمرح نحو الحديقة، ولكن فانيسا تعلق بصورة مرضية على مسمع من لوتي.
فانيسا: آه يا فيرجينيا ألم تعودي خائفة من الخدم !
تغادر لوتي وهي تبتسم، بينما تتجه المرأتان نحو الحديقة.
٤١- منزل هوجارث. الحديقة. نهار / خارجي
تجلس فيرجينيا وفانيسا في حديقة منزل هوجارث تراقبان الأولاد يلعبون.
فيرجينيا: وكيف حالك، يا أختاه؟
فانيسا: جنوني. لقد كان الأمر مهزلة في لندن.
فيرجينيا: مهزلة. كيف؟
فانيسا: مشغولة جداً.
فيرجينيا: لماذا تبدو الأشغال وكأنها مهزلة؟
فانيسا: كان من الممكن أن أدعوك إلى مجموعتنا، ولكني أعرف أنك لن تأتي.
فيرجينيا: هل نويت ذلك فعلا؟
تنظر فيرجينيا مندهشة بشكل صادق.
فيرجينيا: كيف عرفت أنني لن آتي؟
فانيسا: اعتقدت أنك لا تأتين إلى المدينة.
فيرجينيا: لم تعودي تطلبين مني ذلك.
فانيسا: ألست ممنوعة من المجيء؟ ألا يمنعك الأطباء من ذلك؟
فيرجينيا: الأطباء !
فانيسا: ألا تهتمين بآراء أطبائك؟
فيرجينيا: ليس عندما يكونون حفنة من الفكتوريين الكرهين.
تنظر فانيسا جانباً، مندهشة من عدم ترددها.
فانيسا: إذن؟ ماذا تقولين؟ هل تشعرين أنك أفضل حالا؟ هل هذه الثقة بالنفس جعلتك أقوى؟
فيرجينيا: أنا أقول يا فانيسا إنه حتى المجانين يحبون أن يؤخذ رأيهم.
تتحرك فيرجينيا إلى الأمام. تتوقف فانيسا ثانية وقد صدمت قليلاً.
تتجهان نحو أطفال فانيسا الثلاثة الذين تجمعوا في مجموعة بالقرب من الشجيرات حول شيء لا يرى بعد. جوليان بيل في الخامسة عشرة، قوي البنية، شديد العضل؛ كوينتين بيل في الثالثة عشرة، يبدو كأنه جندي، وانجيلا جارنيت فتاة خارقة الجمال صغيرة في الخامسة من عمرها.
فانيسا: مرحباً أيها الأولاد.. ماذا معكم؟ ماذا وجدتموه؟
جوليان: وجدنا عصفوراً.
فانيسا: حقا؟ أين وجدتموه؟
جوليان: أعتقد أنه قد يكون سقط من الشجرة !
يحمل كوينتين بيل بين يديه طائر سمّان في حالة نزع، كصرة من الريش الرمادي.
فانيسا: يا إلهي، فقط لو تنظر إليه.
كوينتين: إنه حي. أعتقد أنه باستطاعتنا إنقاذه.
فانيسا: تنقذه؟
تعبس فانيسا
فانيسا: أعتقد أنه عليك أن تكون حذراً يا كوينتين. هنالك وقت للموت. قد يكون هذا الوقت هو وقت العصفور. تعصر فانيسا يد فيرجينيا غريزياً خوفاً من أن يقلقها مثل هذا الكلام.
جوليان: تعالوا لنلتقط قليلاً من العشب. نلتقط بعض العشب لنصنع منه قبراً.
فانيسا على وشك الاحتجاج ولكن جوليان يتقاطعها.
جوليان: أنا أقول فقط: على الأقل سيكون له سرير ليموت عليه.
كوينتين: تعالي يا نيسا، لنصنع له قبراً.
فانيسا: يا إلهي، آه حسناً. أنا سآتي. انتظرني إذن.
تركض فانيسا مع الأولاد.
٤٢- منزل هوجارث. حديقة. نهار / داخلي
تصنع انجيليكا سريراً من القش. ذهب الآخرون لالتقاط الحشائش.
تظهر فيرجينيا من فوق إنجيليكا ومعها بضع وردات صفراء.
فيرجينيا: هل تعتقدين أنها ستحب الورد؟
إنجيليكا: نعم.
فيرجينيا: دعينا نضع ورداً حول العشب.
تركع فيرجينيا بالقرب من إنجيليكا وتساعدها في صنع السرير الصغير. الطائر ممدد على أحد جانبيه وعن بعد ينادي الأولاد والدتهما « يا أماه» نجد أنواعاً جيدة هنا. « يا أماه ! يا أماه ».
إنجيليكا: هل هي أنثى؟
فيرجينيا: نعم لأن الإناث أكبر وأقل ألواناً.
يوضع القش والعشب والأوراق في دائرة غير سوية. تحتضن إنجيليكا بيديها العصفور الميت ثم تضعه أرضاً مسوّية ساقيه أسفل جسمه.
تزين إنجيليكا وفيرجينيا دائرة الأوراق بالورود.
إنجيليكا: ماذا يحصل عندما نموت؟
فيرجينيا: ماذا يحصل؟ نعود إلى المكان الذي جئنا منه.

إنجيليكا: لا أذكر من أين أتيت.
فيرجينيا: ولا أنا أذكر.
تعبس إنجيليكا، محاولة أن تفهم.
إنجيليكا: تبدو صغيرة جداً.
فيرجينيا: نعم، هذه أحد الأشياء التي تحدث. نبدو أصغر مما نحن...
إنجيليكا: ولكن علائم السلام تظهر علينا.
تبتسم فيرجينيا لما قالته إنجيليكا. فجأة تصل فانيسا مع الأولاد، وتفجر حيويتها لحظة الهدوء.
فانيسا: هل انتهى الأمر؟ هل انتهينا من المهمة؟ هل أتممنا مراسم جنازة العصفور؟ هل تمت مراسم الدفن؟
فيرجينيا: انتهت.
فانيسا: حسناً. شيء جيد. هل سنحرم من الشاي كلياً لأننا وصلنا قبل الوقت؟
تركض إنجيليكا بعيداً سعيدة بالمهمة التي قامت بها ولكن فيرجينيا لا تتحرك.
فيرجينيا: كلا. طبعاً لا.
فانيسا: حسناً إذن.
تقول فانيسا «تعالوا يا أولاد» وتسير بعيداً نحو المرج مع جوليان وكوينتين. يتبادل الجميع أطراف الحديث وهم سائرون.. يسأل جوليان «أين ذهبت نيللي؟» تجيبه فانيسا: «اضطرت أن تذهب إلى لندن لتحضر زنجبيلاً». جوليان: «هل أغضبها ذلك؟» فانيسا: «فيرجينيا تقول كثيراً». كوينتين: «يعجبني أن أرى نيللي غاضبة. منظرها يبدو مضحكاً». «ثم يسود الصمت».
تترك فيرجينيا لوحدها. لم تتحرك من مكانها. مازالت تنظر إلى قبر العصفور. العصفور يتمتع بسلام مثالي محاطاً بأوراق الزهر. تنظر فيرجينيا – ثم تأخذ بإغلاق عينيها ببطء.
يتحول وجهها إلى قناع للموت.

٤٣– منزل براون. غرفة النوم نهار / داخلي

١٩٥١. لورا مستلقية على السرير وعلى وجهها نظرة تماثل تلك التي على وجه فيرجينيا. ثم تنهض من السرير باندفاع.

٤٤– منزل براون. الحمام

نهار/ داخلي

يجلس ريتشي لوحده يلعب بألعابه على البساط. ينظر إلى أعلى، لا يفوته شيء، بينما تخرج لورا من غرفة النوم. تبتسم له ابتسامة مغيبة، وتسير عبر غرفة الجلوس لتلتقط حقيبتها القماشية المزركشة الموضوعة على المقعد.
تأخذها معها وتذهب إلى الحمام.

٤٥– منزل براون. الحمام نهار / داخلي

تفتح لورا الدولاب ذا المرايا المعلق فوق الحوض. في داخله بضع زجاجات من الإسبرين.. إلخ. تتناول بعض زجاجات الحبوب المنومة الموصوفة لها. تفتح الحقيبة القماشية وتضع الزجاجات داخلها وتخرج.

٤٦– منزل براون. غرفة الجلوس نهار / داخلي

تخرج لورا من غرفة النوم ومعها حقيبة القماش. ينظر ريتشي إلى أعلى مرة ثانية محاولاً معرفة أين كانت. تتجه لورا مباشرة نحو المطبخ، حيث تضع الحقيبة على سطح عال بعيداً عن متناول الطفل.
تتناول لورا مرة ثانية الدقيق والبيض.
لورا: مرحباً، يا خنفستي، لدي فكرة. سوف نقوم بصنع كعكة أخرى. سوف نصنع واحدة أفضل.
ريتشي: ما الذي حصل للأولى؟
تبتسم لورا باتجاهه وكأن كل شيء أصبح طبيعياً.
لورا: ثم بعد ذلك، أعتقد أن علينا أن نغادر.

٤٧– شقة كلاريسا نهار / خارجي

٢٠٠١. تضغط أصبع أحد القادمين مباشرة على زر الهاتف الداخلي. لويس واترز رجل ذو مظهر مهيب، فضي اللون، جذاب في أواخر الأربعينيات يرتدي ثياباً مريحة غاية في الأناقة. كان يوماً ما رجلاً حسن المظهر، ولكنه الآن بهت قليلاً. عصبي. بذل جهداً ليقرع الجرس.
بعد برهة من الزمن يسمع صوت كلاريسا.
صوت كلاريسا: نعم؟
لويس: كلاريسا، إنه لويس. لويس واترز.
كلاريسا: لويس؟ يا إلهي. جئت باكراً.
لويس: هل يضايقك هذا؟ هل يمكن ذلك؟

٤٨– شقة كلاريسا– البهو نهار / داخلي

ضغطت كلاريسا زر الباب، ويدخل لويس إلى بهو البناية.
وبينما هو يفعل ذلك تفتح كلاريسا باب الشقة على مصراعيه لترحّب به، ترتدي مريلة حول وسطها وقفازات خضراء بلاستيكية. شعرها غير ممشط، ومن الواضح أن لويس قد قاطعها في منتصف عملها. إنها تستمع إلى أسطوانة CD تزعق في الخارج خلفها.
كلاريسا: لماذا أنزعج؟ أنا مسرورة جداً.
لويس: حسناً الآن.
يتعانقان ويمسكان بعضهما لفترة من الزمن تعبيراً عن حاجة ماسة في داخلهما. ثم تفلت كلاريسا فتلاحظ أن عيني لويس مبللتان.
لويس: أشعر أنني أقاطعك.
كلاريسا: لماذا. كلا؟
لويس: أعرف أن الحفلة في الخامسة ولكني طرت إلى هنا هذا الصباح، تقف كلاريسا برهة من الزمن وهي تهزّ رأسها.

كلاريسا: سوف يسعد ريتشارد للغاية بحضورك. سوف يسعد برؤيتك.
لويس: هل تظنين ذلك؟
كلاريسا: بالطبع. بالطبع سوف يسعد.
تسود برهة من التردد.
كلاريسا: ما الذي نفعله؟ يجب أن ندخل.
٤٩- شقة نهار / داخلي
تقود كلاريسا لويس إلى الشقة، وتنزع مريلتها. يتبعها لويس، متردداً، متسائلاً عن سبب اندهاشها لرؤيته مجدداً.
لويس: هل أنت بخير؟
كلاريسا: آه حتماً. لا شيء. إنها فقط الحفلة.
لويس: آه. حسناً.
يجيل لويس نظره في أرجاء الغرفة. كل ما فيها أزيح إلى جانبيها. هنالك باقات من الأزهار في كل مكان. الورد الأصفر هو الطاغي. تدير كلاريسا جهاز الأسطوانات على أغنية لجيسي نورمان وهو يغني احدى أواخر أغاني شتراوس.
لويس: واو. إنه يبدو جميلاً. هل أنت مازلت مع....
كلاريسا: نعم. مازلت معها. نعم. عشر سنوات. هذا جنون.
لويس: ما الجنون في ذلك؟
تهز كلاريسا رأسها محرجة.
كلاريسا: ليس لسبب ما. هل نتناول كأساً؟
لويس: بعض الماء.
كلاريسا: حسناً.
٥٠- شقة. مطبخ نهار / داخلي
ترفع كلاريسا الغطاء عن الحلة الكبيرة الملأى بالمحار والتي تغلي على الموقد. نشاهد في أرجاء المطبخ المقادير اللازمة لصنع فطيرة سرطان البحر الملفوفة. تلقي كلاريسا نظرة، ثم تخلع قفازها البلاستيكي، تملأ الكؤوس بالثلج والمياه الغازية. تتطلع عبر المطبخ إلى المكان الذي يقف به لويس لوحده وهو لا يزال يبدي إعجابه بالشقة.
لويس: وهل مازلت تعملين محرِّرة؟
كلاريسا: آه، بالتأكيد.
لويس : ومازلت مع نفس الناشر؟
تومئ كلاريسا برأسها.
كلاريسا : كيف حال سان فرانسيسكو؟
لويس : آه : إنها ذلك النوع من المدن التى يطلب منك الناس أن تحبها.
يتوقف لويس لبرهة من الزمن ينظر إلى صورة لريتشارد موضوعة في إطار، وهو في مقتبل العمر، تبدو عليه الوسامة والصحة والشباب.
كلاريسا : قال ريتشارد إنك تبدو سعيداً هناك.
لويس : آه شيء عظيم. لقد جعل منه المرض الآن إذن وسيطاً روحياً؟
تناوله كلاريسا الماء الذي طلبه.

كلاريسا : لويس، عليك أن تهيئ نفسك. لقد تغيرَ إلى درجة كبيرة.
يتناول لويس من الرفوف نسخة من كتاب ريتشارد.
تعود كلاريسا إلى طهوها.
لويس : قرأت الكتاب..
كلاريسا : يا إلهى !
لويس : بالضبط. ظننت أن باستطاعة الإنسان أن يفعل أكثر من تغيير أسماء الناس.
كلاريسا : حسناً.
لويس : ألم يقصد بذلك عملاً روائيا؟ لقد جعلك تسكنين في الشارع العاشر.
تقطب كلاريسا جبينها، غير مستسيغة ما آل إليه الحوار.
كلاريسا : إنها ليست أنا.
لويس : حقا؟
كلاريسا : أنت تعرف ريتشارد. إنها مجرد خيال.
لويس : فصل كامل عن «هل من الضروري أن تشتري طلاء أظافر؟» وبعد ذلك خمِّني ماذا؟ بعد خمسين صفحة لا تفعل ذلك !
تبتسم كلاريسا ولكن الأمر لا يعجب لويس.
لويس : يبدو الأمر برمّته وكأنه يستمر إلى ما لا نهاية. لا يحدث شيء. ثم فجأة تقتل نفسها دونما سبب.
كلاريسا : والدته تقتل نفسها.
لويس : نعم. بالتأكيد. والدته. ولكن مع ذلك دونما أي سبب.
كلاريسا : حسناً..
لويس : دون سابق إنذار.
يبدو على لويس الانزعاج، ولكن كلاريسا تتكلم بهدوء، محاولة التقرب منه الآن.
كلاريسا : أعرف أن الكتاب قاسٍ. ولكنني أحببته. أعرف. شيء وحيد أزعجني.
لويس : آه نعم؟ وما هو ذلك الشيء؟ ما الذي أزعجك؟
يتطلعَ لويس إليها الآن بحذر، وكأنه يخشى أن تكون قد جرحت.
كلاريسا : حسناً. كونه لا يوجد المزيد عنك.
لويس : هذا شيء لطيف.
يتطلعَ لويس إلى أعلى وقد أخذ على حين غرة. ولكن مشاعره تستثار ويغامر بمنح ثقته.
لويس : لقد عُدت إلى ويللفليت.
كلاريسا : أحقاً فعلت؟
لويس : في أحد الأيام. ولكنني لم أخبرك.
كلاريسا : كلا. ولكنني لم أرك مطلقاً آنذاك.
لويس : هل تذكرين المنزل؟
يتوقف لويس، مفكراً.
كلاريسا : أعتقد أنك شجاع.
لويس : شجاع؟ لماذا؟
كلاريسا : أن تتجرأ وتذهب للزيارة.
يعبس لويس.

كلاريسا : ما أعنيه هو : مواجهة حقيقة أننا فقدنا تلك الأحاسيس إلى الأبد.

اغرورقت عينا كلاريسا بالدموع، ويبدو أنها نسيت وجود لويس.

كلاريسا : اللعنة.

لويس : كلاريسا..

كلاريسا : لا أدري ما الذي يحدث. إني آسفة. يبدو أنني في مزاج غريب. أبدو وكأنني أزيد في تشويش الأمور.

لويس : كلاريسا. ما كان يجب أن أحضر.

ترفع كلاريسا يدها تمنعه من الاقتراب منها لتهدئتها.

كلاريسا : كلا، إنه ليس أنت. حقاً. إنه أكثر من ذلك.. إنه كالإحساس المسبق بحدوث شيء. هل تدرك ما أقول؟.

تمسح كلاريسا عينيها، محاولة التخفيف عن نفسها.

كلاريسا : آه، ياإلهي، ربما هذا سببه التوتر بشأن الحفلة. ياالي من مضيفة سيئة.

تتهاوى كلاريسا فجأة نحو الأرض، غير قادرة على ضبط نفسها أكثر من ذلك.

لويس : كلاريسا، ماذا يجري؟

كلاريسا : يا يسوع !

لويس : ماذا في الأمر؟

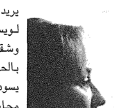
تتجه كلاريسا بعيداً نحو الحائط، وكأنها طفلة، تنشج الآن ويدها مرفوعة لتخفي وجهها.

كلاريسا : آه، يا إلهي !

لويس : هل تريدينني أن أذهب؟

تحاول كلاريسا يائسة أن تحوّل حزنها إلى غضب.

كلاريسا : كلا. لا تذهب. اشرح لي الأمر ! لماذا يحدث هذا؟



يتحرك لويس باتجاهها محاولاً تطييب خاطرها. يأخذها بين ذراعيه.

كلاريسا : كلا. لا تلمسني. من الأفضل ألا تفعل.

يقف لويس عاجزاً. تتطلع كلاريسا إليه لبرهة من خلال دموعها. ثم تتلاشى يائسة.

كلاريسا : إنه لأمر فوق طاقتي. إنه فعلاً فوق طاقتي. إنك جئتَ بالطائرة من سان فرانسيسكو. إنني أقوم بتمريض ريتشارد منذ سنوات.

لويس : أعرف ذلك.

كلاريسا : وخلال تلك الفترة كنت متماسكة.. لم تكن هنالك أية مشكلة.

يسود نوع من السكون. لا يستطيع أي منهما الكلام. تتطلّع كلاريسا إليه بضراعة من حيث هي على الأرض.

لويس : نعم.

لا ينبس أحدهما ببنت شفة. تمسح كلاريسا دموعها بكمها. تبدو هادئة وهي تتكلم.

كلاريسا : ذات صباح. في ويللفليت. كنت نائمة معه، وكنت في الشرفة الخلفية عندما خرج. وضع يده على كتفي. « صباح الخير سيدة دالاواي».

تغرق كلاريسا لبرهة من الزمن في ذكرياتها.

كلاريسا : ومنذ ذلك الحين، لصقني.

لويس : لصقك؟

كلاريسا : أعنى الاسم.

يسود السكون. ثم تشير كلاريسا نحو لويس ليغير الموضوع.

كلاريسا : الآن تدخل أنت.. أن أراك تدخل ! لأني لا أراك مطلقاً. لا أنظر إليك.

ينظر لويس إليها، راغباً في المساعدة.

كلاريسا : على أي حال هذا لا يهم. كنت أنت الذي ظلَّ معه. كنت أنت الذي عاش معه. سوف ترى عندما يحضر. إنه لا يزال ريتشارد. عقله تائه ويعاني ألماً كبيراً. ولكن هنالك صفة ثابتة. هناك «ريتشارد تيه».

يتقدم لويس نحوها، حذراً بشأن ما يريد قوله.

لويس : يوم أن تركته ركبت قطاراً وشققت طريقي عبر أوروبا. شعرت بالحرية لأول مرة منذ سنين.

يسود نوع من السكون. تحدّق كلاريسا محاولة استيعاب ما قاله لويس لتوّه. ثم تنهض، محاولة العودة إلى حالتها الطبيعية.

كلاريسا : إذن. يجب أن تخبرني عن سان فرانسيسكو.

لويس : وماذا هناك لأخبرك به؟ مازلت أدرّس المسرح للأغبياء معظم الوقت.

كلاريسا : لا يمكن أن يكونوا كلهم أغبياء.

لويس : كلا.

وضع لويس نظارته جانباً.

لويس : كلا، في الواقع.. يجب ألاّ أخبرك بهذا : لقد وقعت في الحب.

كلاريسا : حقا؟

لويس : نعم. أحببت احدى الطالبات.

كلاريسا : طالبة؟

لويس : تماما.

يعترف لويس بغرابة الحدث.

لويس : أعرف. أنك تفكرين «أمازلت قادراً على ذلك؟ كل هذا الزخم..» كل تلك المناقشات، أبواب تصفق.. حسناً، تعلمين كيف يكون الأمر.

لا تنبس كلاريسا.

لويس : هل تشعرين بتحسّن؟

كلاريسا : قليلاً. شكراً.

تتجه كلاريسا نحو الحوض. يشعر لويس فجأة بالحرج.
لويس : هل تظنين أنني سخيف؟
كلاريسا : سخيف. ومحظوظ أيضاً.
٥١- منزل براون نهار / داخلي
١٩٥١. تخرج لورا كعكة ثانية من الفرن وتضعها على طبق للكعك. تنظر إليها برهة. إنها أفضل بكثير من الأولى. نقرأ عليها « عيد ميلاد سعيد يا دان». تزين الكعكة ورود صفراء. تخلع لورا قفاز الفرن وتتناول الحقيبة القماشية، ثم تخرج.
٥٢- سيارة نهار / داخلي
تستقر الحقيبة القماشية بدوي عنيف على المقعد الخلفي للسيارة. تدفع لورا ريتشي كالصّرة، وقد بدت عليه سيماءُ الدهشة، إلى المقعد المجاور لها، ثم تستدير وتجلس في مقعد السائق.
لورا: سوف أتركك عند السيدة لاتش. عليّ ما أفعل.
لورا في كامل لباسها وزينتها مسلّحة لتخرج إلى العالم. ريتشي ينظر نحوها وهي تدير سيارتها.
ريتشي: أماه لا أريد أن أذهب.
لورا: عليك أن تفعل. أنا آسفة. عليّ أن أقوم بشيء ما قبل أن يأتي والدك إلى المنزل.
تتجه بالسيارة بعيداً نحو شارع الضاحية المحاط بشجر النخيل.
٥٣- منزل السيدة لاتش نهار / خارجي
منزل لطيف في الضواحي مزيّن بسناجيب من الجص منصوبة على الجملون الذي يعلو المرآب. مسز لاتش، سيدة محبّة للتزيّن، ترتدي سروال برمودا قصيراً، جاءت لتفتح الباب.. يمسك ريتشي بيد لورا، وتبدو على وجهه إمارات رفض دخول المنزل.
السيدة لاتش: مرحباً.
لورا: مرحباً، سيدة لاتش. إن ابني لا يبدو سعيداً.
ريتشي: أماه، لا أريد أن أفعل هذا.
لورا: أنا مضطرة للذهاب، يا عزيزي.
تنحني لورا حتى تصل إلى مستواه وتقبله.
السيدة لاتش: على والدتك أن تقوم ببعض الأمور. إذا ما دخلت، فلدي كعك لك.
تأخذه لورا بحيث تستطيع النظر مباشرة إلى عينيه.
لورا: يا طفلي. يا طفلي الحبيب، عليك أن تكون شجاعاً الآن.
السيدة لاتش: لا تقلقي، فسيكون في أحسن حال.
تمد السيدة لاتش يدها وتمسك بيد ريتشي. بعد أن تستدير لورا مبتعدة عن ابنها، تسير عبر المرج نحو السيارة.
فجأة يبتل وجهها بالدموع، ولكنها ما إن تصل إلى السيارة حتى تمسح عينيها بيدها لتخفي كآبتها. ثم تعود فتستدير لتلوّح بيدها.
لورا: عزيزي !
يلوّح ريتشي لها مجيباً من على السلّم. تدخل لورا بسرعة السيارة، وهي تفتح فمها بابتسامة مصطنعة، إنها بالكاد تستطيع وضع المفتاح لتدير السيارة، ولكنها عندما تفعل تستدير وتنطلق بعيداً.
٥٤- سيارة لورا. لوس أنجلوس نهار / داخلي / خارجي
تبدأ لورا بالانطلاق بعيداً في الطريق تبدو عليها في المرآة الخلفية سيماء الاضطراب. ترى ريتشي يركض منفلتاً من ذراعي السيدة لاتش ومندفعاً نحو الطريق وهو يصرخ يائساً.
ريتشي: أماه ! أماه ! كلا !
تدير لورا المقود بتصميم واضح نحو اليسار، ومع زعيق إطارات السيارة تزيد من سرعتها مبتعدة. يقف ريتشي وحيداً في منتصف الشارع.
٥٥- سيارة لورا نهار / داخلي / خارجي
تنطلق لورا الآن على أحد طرقات لوس أنجلوس السريعة. تحس لبرهة من الزمن أن سرعتها العالية وحرية الحركة في ذلك الطريق تعطيان الإحساس بأنها نجحت في الهروب.
٥٦- منزل السيدة لاتش نهار / داخلي
في غرفة الجلوس خلف منزل السيدة لاتش، يُخرج ريتشي سيئ المزاج مجموعة بناء، ويبدأ في بناء منزل صغير. السيدة لاتش تراقبه من الممر.
٥٧- سيارة لورا نهار / داخلي
تقود لورا السيارة بلا هدف. إنها ضائعة كئيبة. ولكنها تنظر فجأة إلى جانب الطريق حيث تجد إشارة إلى فندق نورماندي.
دون أن تدري، وبدون تخطيط مسبق، تدير لورا السيارة بشكل خطر عبر الممرات، وتخرج من أحد المخارج نحو الفندق.
٥٨- منزل السيدة لاتش نهار / داخلي
انتهى ريتشي من بناء المنزل الصغير. الآن. يلتقط البناء بالكامل يهدمه بغضب ويعيده إلى العلبة.
٥٩- فندق نورماندي. لوس أنجلوس نهار / خارجي
تسير لورا نحو فندق كبير ككعكة العرس. قصر إسباني يفتقد الأصالة من الخمسينيات. لا تحمل أية أمتعة سوى حقيبتها القماشية.
٦٠- فندق نورماندي. غرفة نهار / داخلي
تدخل لورا وتسجّل اسمها في الفندق. تقف الآن في الغرفة التي حجزتها. إنها بلا ملامح، مجهولة الهوية - أغطية خضراء وورق حائط بلون قطع السكاكر. تضع لورا خمسين سنتاً في يد أحد موظفي الفندق الممدودة.
الموظف: يقدّم الإفطار بين السابعة والحادية عشرة في القاعة الملوكية. هناك حمام سباحة في الخلف، والفندق يفتح أربعاً وعشرين ساعة.
يضع بقشيشه في جيبه.
الموظف: شكراً يا سيدتي. هل هناك شيء آخر تحتاجين إليه؟
تتردد لورا قليلاً.
لورا: نعم. كلا. ألاّ يزعجني أحد.
يخرج ويترك لورا لوحدها. تنظر حول الغرفة. تمر دقيقة من الصمت، من الراحة. تتطلعّ لورا حولها لا تعرف بالضبط ما الذي ستقوم به بعد ذلك.
تجلس لورا على حافة السرير وتفتح حقيبتها. تتناول كيس أدوات الزينة ذات اللون الأخضر الشاحب وتفتحه.

تخرج المجموعة الصغيرة من زجاجات حبوب الدواء وتضعها أمامها على غطاء السرير. وفيما هي تفعل ذلك ترى نسختها من كتاب « السيدة دالاوي» في أسفل الحقيبة القماشية.

٦١- فندق نورماندي نهار / داخلي

بعد بضع دقائق. لورا الآن ممددة على السرير. تضع وسادة خلف ظهرها وتقرأ في كتابها. وفيما هي تقرأ يُسمع النص بصوت فيرجينيا.

فيرجينيا (صوت خارجي): هل كان الأمر يعني شيئاً، عندئذ، ساءلت نفسها وهي تسير باتجاه شارع بوند. هل كان يعني شيئاً أن يتوجب عليها التوقف كلياً.

تخرج لورا قميصها من تنورتها لترتاح قليلاً، وتضع يدها على بطنها الحامل.

فيرجينيا (صوت خارجي) كل هذا يجب أن يستمرّ بدونها، سواء رفضته، أو سواء لم يعد معزياً للنفس الاعتقاد بأن الموت يضع حداً لكل شيء.

تمسّد لورا بطنها العاري قليلاً، فتشعر بوجود الطفل في أحشائها.

فيرجينيا (صوت خارجي) من الممكن أن نموت.

فجأة تفيض مياه الرأس من الأسفل، فتغسل جوانب السرير.

تغوص لورا في خيالها تحت الماء المليء بالأعشاب، ومن ثم تغرق.

٦٢- منزل هوجارث. غرفة الاستقبال نهار / داخلي

١٩٢٣. تجلس فيرجينيا مع فانيسا تتناولان الشاي. جوليان وكوينتين في الجانب الآخر من الغرفة.

فيرجينيا تائهة في أفكارها كلياً.

فيرجينيا (صوت خارجي) : من الممكن أن نموت.

تدير فيرجينيا رأسها فتدرك أن فانيسا كانت تتكلم.

تسمع فقط ما كان يبدو نهاية محادثة طويلة.

فانيسا:... هنالك معطف جميل لأنجيليكا عند هارودن، ولم أجد شيئاً للأولاد. وبدا لي هذا يفتقر العدل. لماذا نميّز أنجيليكا؟

فيرجينيا لا تجيب.

فانيسا : فيرجينيا؟ فيرجينيا؟ بماذا تفكرين؟

مازالت فيرجينيا توجه إليها نظرات خاوية إلى حد ما. جوليان وكوينتين يلكزان بعضهما البعض، يضحكان لغرابة أطوار فيرجينيا. تركض أنجيليكا نحو فيرجينيا، التي ترفعها وتضعها على ركبتها.

فانيسا : خالتك إنسانة محظوظة يا أنجيليكا لأن لها حياتين. معظمنا يعيش حياة واحدة. ولكنها تملك حياتها من جهة والكتاب الذي تكتبه من جهة أخرى. وهذا يجعلها محظوظة جداً بلا شك.

تبتسم فيرجينيا لأنجيليكا الجالسة على ركبتها.

أنجيليكا : بماذا كنت تفكرين؟

فيرجينيا : آه. كنت أنوي أن أقتل بطلة روايتي ولكنني عدلت عن ذلك.

٦٣- فندق نورماندي. غرفة نهار / داخلي

١٩٥١. في الخلف وفي غرفة النوم (الجافة)، تستلقي لورا على السرير، الحبوب مازالت ترى على الطاولة إلى جانبها. مازال الكتاب أمامها ولكنها لا تقرأ فيه. تضعه جانبا ثم تمدّ بطنها العاري مجددا وعيناها مغرورقتان بالدموع.

لورا : لا أستطيع ! لا أستطيع !

٦٤- منزل هوجارث. غرفة الاستقبال نهار / داخلي

١٩٢٣. فيرجينيا على حالها.

فيرجينيا : أخاف أن اضطر لقتل شخص آخر بدلاً عنها.

٦٥- منزل هوجارث. القاعة نهار / داخلي

الجميع يجتمعون الآن في القاعة، يودعون بعضهم البعض. هنالك سيارة تنتظر في الخارج يتم تحميلها. كوينتين، جوليان وأنجيليكا جميعهم في المقدمة، بينما تأخذ فانيسا وفيرجينيا طريقهما إلى الباب.

فانيسا : لقد كانت زيارة ساحرة. وقد استمتعنا بها كثيراً.

فيرجينيا : هل أنت مضطرة للمغادرة الآن؟ أتمنى لو أنك لا تفعلين.

فانيسا : في الحقيقة يا فيرجينيا أن ضوضاءنا هي آخر ما تحتاجين إليه.

لا أمل يرتجى من أولادي الذين تعوزهم اللباقة.

تبتسم فانيسا للأولاد.

فانيسا : قولو وداعاً، يا أولاد.

فيرجينيا : وداعاً، يا أولاد.

يقول الأولاد « وداعاً ». « وداعا، يا خالة» ويهزون يد فيرجينيا. يخرجون من الباب الأمامي نحو سيارة الأجرة التي تنتظرهم. تستدير فيرجينيا نحو شقيقتها.

فيرجينيا : وإلامَ سوف تعودين أنت؟ لحفلات الموسيقى، للحفلات الاجتماعية.

فانيسا : الليلة؟ عشاء لا يطاق. حتى أنت لن تحسديني عليه.

فيرجينيا : ولكنني أفعل.

فجأة تحدق النظر في فانيسا.

فيرجينيا : قبليني.

تبدأ القبلة كقبلة وداع عادية، ولكن فيرجينيا، وبصورة مفاجئة تدعو للذهول، تطبق شفتيها على شفتي فانيسا، وتبقي فمها على

فـمـهـا لبرهـة من الزمن. عندمـا تفترقـان، ترتبك فـانيسا وتتورد وجنتاها بسبب الجوع العاطفي القوي لفيرجينيا.
فيرجينيا : هل تعتقدين أنني أحسن من ذي قبل؟ قولي شيئاً، يانيسا. ألا تعتقدين أنني أبدو أفضل؟
فانيسا : نعم يا فيرجينيا. أنت تبدين أفضل من ذي قبل.
تواصل فيرجينيا نظراتها المتوسلة نحو شقيقتها.
فيرجينيا : هل تعتقدين.. هلي تعتقدين أنني سأنجو يوماً ما؟
فترة سكون، المرأتان مازالتا تنظران عيناً بعين.
فانيسا : يوماً ما. يوماً.
فيرجينيا : نيسا...
لحظة سكون قصيرة يقطعها بوق سيارة في الخارج.
فانيسا : تعالي يا أنجيليكا. علينا أن نذهب.
فـانيسا وأنجيليكا تـخرجـان من البـاب. تستدير أنجيليكا وتلوّح بيدها.
أنجيليكا : وداعاً.
فيرجينيا : وداعاً، أيتها الفتاة الصغيرة.
تعود نيللي من الخارج، تغلق الباب وتوجّه نظرة نحو فيرجينيا فيما هي تعود إلى المطبخ. تقف فيرجينيا لوحدها في القاعة.
يقف ليونارد في نهاية الممر، يراقب.
٦٦- منزل هوجارث. نهار / خارجي
دخل الصبيان سيارة الأجرة. يبدو الاضطراب واضحاً على محيا فانيسا.
تشير إلى أنجيليكا لتدخل السيارة دون أن تنطق بكلمة. ثم تدخل هي بدورها وتقرّب أنجيليكا منها.
فانيسا : هنا على ركبتي. ابق قريبة.
تعطي فانيسا الإشارة للسائق.
فانيسا : أيها السائق.
٦٧- شقة كلاريسا نهار / خارجي
٢٠٠١. يدع لويس باب شقة كلاريسا الخارجي ينغلق وراءه. يقف لحظة في أول السلم. تتملكه الراحة لمغادرته المكان. ثم يسير في طريقه باسترخاء.
٦٨- شقة كلاريسا نهار / داخلي
تغلق كلاريسا باب الشقة وتعود إلى غرفة جلوسها وقد قررت أن تواصل تحضيراتها للحفلة. ولكن بدلاً عن ذلك تقف في وسط الغرفة وقد شعرت الآن بالحرمان. لا تتحرك من مكانها.
٦٩- منزل هوجارث. نهار / داخلي
١٩٢٣. تصعد فيرجينيا السلالم وحدها. في منتصف الطريق هنالك شباك كبير. تتوقف فيرجينيا. في الخارج، تستطيع أن ترى العائلة السعيدة وهي تغادر المكان- الأولاد الثلاثة يتحدثون بحماس مع فانيسا. تختفي سيارتهم. فرجينيا تراقبهم.
٧٠- الشارع العاشر نهار / خارجي
٢٠٠١. فتاة وسيمة في التاسعة عشرة من العمر، موفورة الصحة والقوة، ترتدي سروال مصارعة وكنزة صوفية سميكة، تأتي إلى الشارع العاشر. تتدفق صحة مثل فلاحات أيرلندا. تقفز سلم شقة كلاريسا، وتدخل من الباب بمفتاحها الخاص.
٧١- شقة كلاريسا نهار / داخلي
الفتاة هي ابنة كلاريسا التي تدعى جوليا، والآن تدخل الشقة دون سابق إنذار.
جوليا : أنا آسفة، أعرف، كان عليّ أن أحضر باكراً. حاولت. حسناً؟ لا تبدئي. أعرف. الموضوع مهم جداً بشكل لا يصدق. لأن هذه حفلتك.
تستدير كلاريسا من حيث تقف.
كلاريسا : جوليا. كيف كانت تسير الأمور معك؟
جوليا : أنا، جيدة.
تخطو كلاريسا نحوها لتعانقها.
كلاريسا : تعالي إلى هنا. ماذا كنت تفعلين.
جوليا : حسناً، أدرس يا أماه.
تخلص جوليا نفسها بحيوية شديدة من عناق والدتها الملهوفة لتضع جانباً حقيبة ظهرها.
جوليا : ماذا عليّ أن أفعل؟ المقاعد؟
كلاريسا : آه. هل تستطيعين ترتيب مكتبي؟
مكتب كلاريسا مغطى بالكتب التي تحاول جوليا الآن حملها إلى غرفة النوم. وبينما هي تفعل تنادي والدتها.
جوليا : اصطدمت بلويس واترز.
كلاريسا : هل فعلت. أين؟
جوليا : في الشارع. جميعهم هنا أليس كذلك؟ الأشباح. الأشباح مجتمعون من أجل الحفلة. إنه غريب الأطوار.
بينما تدخل جوليا ترى وجه أمها.
جوليا : هل تعنين أنك لا تستطيعين رؤية ذلك؟
ألا تستطيعين أن تري أن لويس واترز غريب الأطوار؟
كلاريسا : أستطيع أن أرى أنه حزين.
جوليا: إن كل أصدقائك حزانى.
تتوقع جوليا من كلاريسا أن تضحك، ولكنها تتوقف والكتب في يديها وقد أدركت مدى انشغال والدتها.
جوليا : كنت تبكين؟ ما الذي يجري؟
كلاريسا : كل ما في الأمر: نظرت في أرجاء هذه الغرفة. فكرت، أنني أقيم حفلة. كل ما أريد أن أفعله هو أن أقيم حفلة.
جوليا : و؟
تهز كلاريسا رأسها، غاضبة من نفسها.
كلاريسا : أعرف لماذا يفعل هذا. إنه يفعل هذا متعمداً.
جوليا : من؟ ريتشارد؟
كلاريسا : طبعاً !
تبتسم جوليا لنفسها وكأنها اعتادت ذلك.
كلاريسا : ينظر إليّ. فعل ذلك صباح هذا اليوم. نظر إليَّ تلك النظرة.
جوليا : أية نظرة.
كلاريسا : آه، ليقول لي « أنت تافهة، حياتك تافهة جداً. أمور يومية،

برامج، حفلات اجتماعية. تفاصيل».
تستدير كلاريسا فجأة محتجّة.
كلاريسا : هذا ما يعني بذلك. هذا ما يقوله !
جوليا : يا أماه، الموضوع يصبح مهماً إذا ما اعتقدت أنت أنه حقيقي.
تنظر كلاريسا إليها وقد أخذتها المفاجأة لما قالت، تصمت الاثنتان الآن.
جوليا : حسناً؟ هل تعتقدين ذلك؟ أخبريني.
يسود سكون.
كلاريسا : عندما أكون معه، عندئذٍ، نعم، أكون حيّة. هذا ما أشعر به. وعندما لا أكون، نعم، فالأشياء تبدو سخيفة نوعاً ما.
تتجه جوليا نحو غرفة النوم، وقد فوجئت بقلة لياقة والدتها.
كلاريسا : لا أعني معك أنت. لا يمكن ذلك معك أنت أبداً، ولكن مع الآخرين.
جوليا : سالي؟
كلاريسا : والآخرون.
لحقت كلاريسا بجوليا إلى غرفة النوم وتستلقيان الآن جنباً إلى جنب، على السرير.
كلاريسا : لو قلت لي : متى كنت في أسعد حال؟
جوليا : أماه...
كلاريسا : أخبريني عن اللحظة التي كنت فيها أكثر سعادة..
جوليا : أعرف. كانت منذ سنوات.
كلاريسا : نعم.
جوليا : كل ما تقولينه هو، كنت مرة شابة.
تبتسم كلاريسا لملاحظة جوليا. ولكن جوليا تعرف أن الأمر لم يُحل بعد.
كلاريسا : أذكر ذات صباح. استيقظنا في الفجر. كان هنالك إحساس بإمكانية حدوث شيء. كنّا سنفعل كل شيء. هل تعرفين مثل هذا الإحساس؟
تومئ جوليا برأسها موافقة أخيراً على ما تقوله والدتها.
كلاريسا : أذكر أنني كنت أفكر : « هذه بداية السعادة ». هذا ما ظننته. « إذن هذا هو الإحساس، وهذه نقطة البداية فيه. وطبعاً لسوف يكون هنالك دوماً المزيد» لم يخطر في بالي أبداً : لم تكن هذه هي البداية. كانت هذه هي السعادة. كانت هذه هي اللحظة بذاتها آنذاك.
يسود سكون. تنظر جوليا إلى والدتها مفكّرة. ثم يُسمع صوت جرس الباب. تذهب كلاريسا نحو الهاتف الداخلي ويُسمع عبره صوت يقول «متعهد تقديم الطعام».

٧١- منزل هوجارث. المطبخ مساء / داخلي

يوضع لحم العجل في المقلاة المليئة بالبصل ويُحرك بسرعة، بجوارها مقلاة أخرى تحتوي على عظام العجل وهي تغلي. نيللي ولوتي تعملان معاً في المطبخ المضاء جيداً، أنواع متعددة من الخضروات موضوعة على ألواح التقطيع جاهزة للعشاء.
نيللي، التي لا يفوتها شيء، تنظر إلى أعلى رغم انهماكها في الطهي، وقد استدعى سمعها صوت قدوم أحدهم على السلالم. باب المطبخ مفتوح ويطلّ على السلم. يمر شخص ما بسرعة ولكن نيللي مع ذلك تراه. تتجه فيرجينيا إلى الخارج وهي ترتدي معطفاً طويلاً.
لوتي تتطلع بدورها إلى أعلى، وتلاحظ كلتاهما مغادرة فيرجينيا.

٧٢- منزل هوجارث. مساء / خارجي

تسرع فيرجينيا إلى الخارج مرتدية معطفها، محاولة التحقق من أن أحداً لم يلحظها. تتحرك بسرعة عبر الحديقة. عن بعد، يحضر ليونارد من الجانب الآخر من الحديقة. ولكن ظهره إلى الخلف، ولا يلاحظ مرورها. تسرع باتجاه البوابة، وتخرج إلى الطريق.

٧٣- محطة ريتشموند مساء / خارجي

إنه مساء صيفي، يحلّ الظلام بينما تصل فيرجينيا إلى الرواق الفيكتوري لمحطة ريتشموند. يمر رجلان عائدان من لندن فتلتقط بعضاً من محادثتهما : « قلت له هذا ما يتوجب عليه عمله، وإذا كان لم يعجبه ذلك فهذا شأنه». تتجاوزهما فيرجينيا محاولة ألا يلاحظ أحد وجودها فيما هي تدخل القاعة. فضاء زجاجي فاخر وأقواس حديدية مشغولة. تتّجه إلى نافذة قطع التذاكر.
فيرجينيا : أريد تذكرة إلى لندن، من فضلك.
الموظف : نعم، سيدتي. ذهاب أم ذهاب وإياب؟

٧٤- منزل هوجارث. مساء / داخلي

في محاولة لتشخيص ما سيحدث مرة ثانية خلال ١٨ عاماً من الزمن، يدخل ليونارد وولف من الحديقة. إنه من منزل مختلف وقاعة مختلفة، ولكن الحركة واحدة. يجلس ليونارد ليضع خفيه، فيما يسمع أصوات المنزل، ثم، وكأنما لاحظ شيئاً، يعبس.

٧٥- منزل هوجارث. المطبخ مساء / داخلي

يظهر ليونارد عند باب المطبخ. تقف نيللي خلف يخنتها.
ليونارد : آه، نيللي، مساء الخير. كنت أتساءل إذا ما شاهدت السيدة وولف.
نيللي : ظننت أنك تعرف يا سيدي. أن السيدة وولف قد خرجت.

٧٦- منزل هوجارث. الحديقة مساء / خارجي

ليونارد وولف في حالة من الاضطراب الأعمى يطير خارج المنزل، دون أن يرتدي معطفه، مهرولاً نحو الحديقة ثم بعيداً نحو الطريق العام.

٧٧- طريق البارادايز مساء / داخلي

ليونارد وولف، رجل في منتصف العمر، يجري وقد وضع خفيه،

وتدثّر بصديري وسترة من القطيفة القطنية المضلعة، مندفعاً إلى أسفل التل باتجاه المدينة.

٧٨- محطة ريتشموند. الرصيف مساء / خارجي

يهبط ليونارد إلى أسفل الدرج متجها نحو رصيف المحطة. يرى فيرجينيا تجلس بشكل مريب لوحدها على مقعد عند نهاية الرصيف. قطار غادر لتوه، وبالتالي فلا يري أي راكب آخر عداها. خط السكة الحديد يمتد نحو لندن خالياً وهادئا. تحاول فيرجينيا ألا تكون مفرطة في وعيها لذاتها ولكنها متوترة. تستدير إلى الخلف.

فيرجينيا : آه يا سيد وولف، يا للسعادة غير المتوقعة.

ليونارد : ولربما تستطيعين أن تقولي لي ماذا تظنين أنك فاعلة.

فيرجينيا : ما الذي كنت أفعله. لماذا؟

ليونارد : ذهبت أبحث عنك ولكنك لم تكوني هناك.

يتحرك ليونارد في اتجاهها. تبقى فيرجينيا هادئة، تقاوم اضطرابه.

فيرجينيا : كنت تعمل في الحديقة. لم أرغب في إزعاجك.

ليونارد : تزعجينني عندما تختفين.

فيرجينيا : أنا لم أختفِ. ذهبت في نزهة.

ليونارد : هل هذا كل شيء.

فيرجينيا لا تجيب.

ليونارد : هل هذا كل شيء؟ مجرد نزهة؟

لم يتحرك أي منهما. يصبح ليونارد شديداً الآن.

ليونارد : فيرجينيا، إن نيللي تطبخ العشاء. لقد مرّت بيوم صعب. يجب أن نذهب إلى المنزل. يجب أن نأكل العشاء الذي هيأته نيللي. من واجبنا أن نتناول عشاء نيللي.

فيرجينيا : ليس هنالك مثل هذا الالتزام ! لا يوجد مثل هذا الالتزام.

ليونارد : فيرجينيا، عليك التزامات تجاه صحتك العقلية.

فيرجينيا : وما هو دورك يا ليونارد؟ يا زوجي؟ أو يا سجّاني؟

يُصدم ليونارد من شدة عنفها. يحاول أن يخفف من لهجته، ولكن فيرجينيا تنفجر غضباً. بمجرد أن يبدأ بالكلام.

ليونارد : فيرجينيا..

فيرجينيا : لقد تحملت هذه الوصاية. لقد تحملت هذا السجن. أنا مراقبة من قبل أطباء. في كل مكان، أنا محاطة بأطباء يرشدونني إلى ما فيه مصلحتي.

ليونارد : يعرفون مصلحتك.

فيرجينيا : هم لا يعرفون. أنهم لا يتكلمون بما فيه مصلحتي! كيف يتجرأون ويدّعون ذلك؟ دعنا نتخيل حياةً تكون فيها النساء هن الأطباء، فيما يجلس الرجال لوحدهم كل اليوم في غرف مغلقة في الضواحي.

دعنا نتخيل ذلك !

يبدل ليونارد موقعه، ولكنه ما يزال مصمّما على ألاّ يتراجع. خلفه يبدأ الراكب الوحيد بالاقتراب لينتظر قطار لندن.

ليونارد : فيرجينيا، من الصعب.. أنا أدرك أنه لابد أن يكون صعباً على امرأة.. على امرأة لها ما......

فيرجينيا : لها ماذا؟ امرأة لها ماذا بالضبط؟

ليونارد : امرأة لها مالك من مواهب..

فيرجينيا : آه فهمت..

ليونارد : ما لديك.. ما لك من موهبة.. أن تقبل أنها ليست دائماً أفضل من يحكم على حالتها.

فيرجينيا : كلا؟ من، الذي إذن يحكم بشكل أفضل؟ احضر لي هذا القاضي إلى المنصة رقم واحد. دعني ألتقي به.

تنظر فيرجينيا إليه نظرة تحدّ.

ليونارد : لديك تاريخ..

فيرجينيا : آه نعم..

ليونارد : لقد جئت إلى ريتشموند تحملين تاريخاً من العزلة والنوبات وفقدان الوعي. الحالات المزاجية. سماع الأصوات. جئنا بك إلى هنا لنحميك من الضرر الشديد الذي كنت ستوقعينه بنفسك. لقد حاولت مرتين الانتحار بيدك.

تراقبه فيرجينيا عن قرب الآن، مصغية لكل كلمة، ولكنها لا تستسلم.

ليونارد : أعيش يومياً مع هذا الخطر.

تنظر فيرجينيا إليه رافضة الإجابة.

ليونارد : لقد أقمت المطبعة، أقمنا نحن الاثنين المطبعة..

فيرجينيا : نعم..

ليونارد : ليس كمشروع لذاته. ليس لمجرد أهميتها في حد ذاتها. ولكن كي تجدي شيئاً جاهزاً تشغلين به وقتك، مصدراً جاهزاً يستوعبك ويشفيك.

فيرجينيا : مثل شغل الإبرة.

تصرخ فيرجينيا فجأة. يفقد ليونارد أعصابه للحظة.

ليونارد : لقد فعلنا هذا من أجلك ! قمنا به لمساعدتك على التحسن ! كان فعل حب.

لو لم أكن على معرفة وثيقة بك لقلت إنه نكران للجميل.

فيرجينيا : أنا ناكرة للجميل؟ أنت تدعوني ناكرة للجميل؟

تنظر فيرجينيا إليه متهمة ومرتجفة.

فيرجينيا : لقد سرقت حياتي مني. أنا أسكن في بلدة لا أرغب في سكناها أنا أعيش حياةً لا أرغب في عيشها. وأنا أسأل كيف حصل هذا.

تومئ فيرجينيا برأسها. واثقة من وجهة نظرها. يوجد الآن عدد كبير من المسافرين على رصيف لندن الطويل، ولكن فيرجينيا وليونارد يتجاهلان وجودهم تماماً.

فيرجينيا : لقد آن الأوان لعودتنا إلى لندن. أنا مشتاقة إلى لندن. أنا مشتاقة للحياة في لندن.

ليونارد: لست أنت التى تتكلمين يا فيرجينيا. هذا مظهر من مظاهر مرضك.

فيرجينيا : هذه أنا. وهذا صوتى. أنه لي ولي وحدي.

ليونارد : إنه ليس صوتك. إنه مجرد صوت تسمعينه.

فرجينيا : إنه ليس كذلك ! إنه صوتي ! سوف أموت في هذه المدينة !. فيرجينيا تشتعل، تجيش بالعاطفة، تكاد تقارب الجنون. ينظر

ليونارد إليها، محاولا الحفاظ على هدوئه.
ليونارد : لو كنت صافية الذهن.. لو كنت تفكرين بصفاء، لتذكرت : أن لندن هي التي دمرتك.
فيرجينيا : إذا كنت أفكر بصفاء؟
ليونارد : جئنا بك إلى ريتشموند لنمنحك السلام.
تأخذ فيرجينيا برهة من الزمن لتستجمع صفاء ذهنها.
فيرجينيا : إذا كنت أفكر بصفاء؟ إذا كنت أفكر بصفاء يا ليونارد لقلت لك إنني أصارع وحدي في الظلام، في الظلام العميق، وأنني أنا وحدي الذي أستطيع أن أعرف، وحدي الذي أستطيع أن أفهم حالتي. تعيش تحت وطأة التهديد كما تقول لي. تعيش تحت وطأة التهديد بانطفائي.
يسود الصمت. ترجف وقد شحب وجهها.
فيرجينيا : ليونارد، أنا أعيش مع هذا الهاجس.
لا يستطيع ليونارد الآن الإجابة.
فيرجينيا : هذا حقي. هذا حق كل إنسان. إني لا أختار مخدّر الضواحي الخانق، بل الصدمة العنيفة للعاصمة. ها هو خياري. أن أحقر مريضة، نعم حتى أقلهن شأناً يسمح لهن بإبداء الرأي حول ما وصف لهن من دواء. وبهذا تعبّر عن إنسانيتها.
تهدأ فيرجينيا الآن واثقة من نفسها.
فيرجينيا : أتمنى، من أجلك يا ليونارد، أن أكون سعيدة في هذا الهدوء. ولكن إذا كان الخيار بين ريتشموند والموت فأنا أختار الموت.
تدمع عينا ليونارد.
ليونارد : حسناً. لندن، إذن. سوف نعود إلى لندن؟
يحني ليونارد رأسه وقد طغى عليه الشعور بفشل خطته.
يسود صمت. تراقبه فيرجينيا مشبعة بعاطفة جياشة تجاهه. ثم وعلى الرصيف المقابل يصل قطار لندن. ومن أبوابه تخرج كتيبة من المستبدلين يرتدون المعاطف الغامقة والقبعات، ويهبطون نحو الرصيف ثم يتوجهون نحو المخرج. ينظر ليونارد إلى أعلى ويمسح دموعه.
ليونارد : لابد أنك جائعة. أنا جائع قليلاً.
تبتسم فيرجينيا. ينظران إلى بعضهما البعض وقد حلت المسألة بينهما أخيراً.
فيرجينيا : تعال.
ينهض ليونارد وفيرجينيا ويسيران معاً على الرصيف المهجور وقد هزتهما المواجهة. بعد قليل تمسك فيرجينيا بذراعه. يسيران قليلاً وذراعاهما متشابكان، ويدخلان بين جموع المستبدلين.
ثم تتكلم فيرجينيا وكأنها تردد ما كانت تفكر به.
فيرجينيا : لن تجد السلام عن طريق تحاشي الحياة يا ليونارد.

٧٩- منزل السيدة لاتش. لوس أنجلوس مساء / خارجي

١٩٥١. تقترب سيارة لورا خارج منزل السيدة لاتش.
من الواضح أن ريتشي قد سمع صوت اقترابها، لأنها عندما تنظر إلى الشباك، فإن ريتشي هناك يضرب بيده على الزجاج ويصرخ «ماما ! ماما !» تنظر لورا، خائفة. ثم تخرج من السيارة، وتسير في شارع الضاحية النظيف. تتلاعب مرشّات المياه عبر مساكب الزرع ملتقطة نور المساء وكأنها ينابيع. يأتي ريتشي راكضاً من المنزل نحو والدته وهو يصرخ منتصرا، إنها والدتي. تتبعه السيدة لاتش.
السيدة لاتش : مرحباً يا لورا.
لورا : أنا آسفة يا سيدة لاتش لتأخري.
تلتقط لورا ريتشي فيدفن وجهه في كتفها.
لورا : آه ما بالك الآن أيها الخنفس. ماذا جرى؟ ماذا جرى؟.
تبتسم السيدة لاتش مطمئنة إياه.
السيدة لاتش : لا بأس به. لقد كان على ما يرام. إنه سعيد بقدومك فقط.
لورا : تعالي، لم يكن الأمر بهذا السوء. لم يكن بهذا السوء أليس كذلك؟



دفن ريتشي نفسه في جسد والدته.
هزّت السيدة لاتش رأسها متطلعة إلى شعر لورا.
السيدة لاتش : هل قصصته إذن؟
لورا : آه نعم، نعم. ليس هنالك أية مشكلة.
السيدة لاتش : يبدو رائعاً.
لورا : شكراً. لم يكن عليهم أن يفعلوا الشيء الكثير.
تبتسم لورا وقد أحرجتها الكذبة.
السيدة لاتش : قضينا وقتاً لطيفاً معاً.
لورا : شكراً جزيلاً لك.

٨٠- سيارة مساء / خارجي / داخلي

يستقل الاثنان السيارة جنباً إلى جنب. تركز لورا نظرها على الطريق. ريتشي يحدّق إلى الأمام غير ناظر إليها. السيارة تسير بلا صوت على شوارع الضاحية. يسود صمت طويل. يبدوان كشابين أكثر منهما أماً وابنها.
لورا : إذن لم يكن الأمر بهذا السوء؟ أنا لم أتغيب طويلا.
ريتشي : كلا، أنت لم تتأخري.
لورا : هذا صحيح. لبرهة من الزمن.. لست أدري.. كانت هنالك لحظة ظننت أنني سأغيب فيها لمدة أطول. ولكني غيرّت رأيي. لا يتفوه ريتشي بكلمة.
لورا : ريتشي،ماذا هنالك؟
ريتشي : ماما، أنا أحبك.
دقيقة صمت وتوقف.
لورا : أنا أحبك أيضا يا طفلي الحبيب.
تظهر على وجه ريتشي نظرة متأملة.

لورا : ما المشكلة؟
ينظر ريتشي إلى لورا وكأنه يعرف أين كانت.
لورا : ماذا؟
ولكن ريتشي لا يزال لا يتفوه بكلمة، بل يتابع النظر فقط.
لورا : لا تقلق يا حبيبي. كل شيء جيد. سوف نقيم حفلة رائعة، وقد صنعنا لوالدك كعكة لطيفة.
مازال ريتشي ينظر إليها مدققاً.
لورا : أنا أحبك يا حبيب القلب.. أنت رجلي.
نطالع ريتشي من وجهة نظر لورا. يشرق وجهه بالسعادة لفترة من الزمن. يتلاشى الصوت تدريجياً، كما يتلاشى المشهد تدريجيا كذلك.
٨١- شقة ريتشارد مساء / داخلي
٢٠٠١. نري وجه ريتشارد من نفس وجهة النظر. الطفل أصبح الرجل. يجلس ريتشارد في الظلام القريب، وميض من النور يلتقط العرق من على جبينه. لم يتحرك من على مقعده، دون أن يرتدي ثيابه. يجلس مفكراً ويعود إلى مشهد السيارة في الماضي.. يسمع ريتشارد صوت لورا في رأسه.
لورا (صوت خارجي)
أحبك يا حبيب القلب. أنت رجلي.
٨٢- البناية المثلثة مساء / خارجي / داخلي
تخرج كلاريسا من سيارة أجرة في ضوء بعد الظهر، وتتجه إلى مدخل البناية المثلثة. تدخل بسرعة إلى المصعد. يرتفع المصعد.
٨٣- شقة ريتشارد مساء / داخلي
بالقرب من ريتشارد هنالك صورة لوالدته، لورا يوم زفافها وعيناها تتطلعان إلى أسفل.ينظر ريتشارد إليها وعرق المرض الكثيف ينساب من على وجهه.
٨٤- شقة ريتشارد مساء / داخلي
كلاريسا، مكررة ما تفعله كل صباح، تقف قرب باب شقة ريتشارد، وتقرع الجرس لتنذره بقدومها.
كلاريسا : ريتشارد، ريتشارد، هذا أنا. لقد أبكرت في القدوم. أعرف ذلك.
تضع مفتاحها في الباب وتفتحه، ولأول مرة ترى مصاريع النوافذ قد رفعت، والستائر قد انفرجت. تبدو الشقة في هذه الإضاءة التامة وكأنها شقة إنسان مجنون. أكداس من صناديق الكرتون – حوض الاستحمام القذر، كتب منثورة في كل مكان..تتقدم كلاريسا مذهولة.
كلاريسا : ريتشارد ! بحق جهنم ما الذي يدور هنا؟
ريتشارد : ماذا تفعلين هنا؟ أنت مبكرة عن العادة.
يدفع ريتشارد المفروشات إلى جوانب الغرفة. شكله يشبه الفزاعة المرفوعة، وقد التصق شعره بجمجمته. يجلس عالياً كالحدأة وهو ما يزال في البيجاما وثوب الحمام. وراءه تماماً، فتح الشباك على مصراعيه. تنظر كلاريسا برعب.
كلاريسا : ريتشارد، ماذا تفعل؟ ماذا يجري هنا؟
ينظر ريتشارد إليها عبر الغرفة وعيناه تلمعان.
ريتشارد : كلاريسا. خطرت لي فكرة رائعة. كنت بحاجة لشيء من الضوء كنت بحاجة لأن أدخل بعض الضوء.
يتحرك ريتشارد نحو الشباك.
كلاريسا : ريتشارد، ماذا تفعل؟
ريتشارد : جاءتني فكرة رائعة. لقد أخذت « الإجساناكس» و«الرتيالين» سوياً. لم يخطر لي هذا من قبل مطلقاً.
كلاريسا : ريتشارد.
يصرخ ريتشارد في وجهها.
ريتشارد : لا تقتربي مني !
تتوقف كلاريسا. يتحرك ريتشارد متألما نحو حافة الشباك، ويرفع احدى ساقيه فوقها، ويربض هناك بارز العظام، عديم الوزن، بينما لا تزال قدمه الأخرى على أرض الشقة. تقف كلاريسا، تحاول أن تكون هادئة.
ريتشارد : بدا لي أني كنت بحاجة لبعض النور. ما رأيك؟ لقد أزحت جانباً كل الشبابيك.
كلاريسا : حسناً. هلا أسديت لي صنيعاً يا ريتشارد، صنيعاً بسيطاً..
ريتشارد : لا أعتقد أن بإمكاني الذهاب إلى الحفلة، يا كلاريسا. أنا آسف.
كلاريسا : أنت غير مضطر للذهاب إلى الحفلة، وغير مضطر للذهاب إلى الاحتفالية.
يكفهر وجه ريتشارد.تصرخ كلاريسا يائسة.
كلاريسا : أنت غير ملزم بالقيام بأي شيء يا ريتشارد ! تستطيع أن تفعل ما تشاء !
ريتشارد : ولكن علي مواجهة الساعات، أليس كذلك؟ الساعات التي تلي الحفلة. والساعات التي تلي ذلك.
كلاريسا: ما زالت أمامك أيام حلوة يا ريتشارد. أنت تعرف ذلك.
ريتشارد : ليس حقاً. لطيف منك أن تقولي ذلك، ولكن هذا ليس صحيحاً.
توقفت كلاريسا توقف الموتى، وقد ملأها الخوف من سؤالها التالي.
كلاريسا : هل هم هنا، يا ريتشارد؟
ريتشارد : من؟
كلاريسا : الأصوات.
ريتشارد : آه، الأصوات دائماً هنا.
كلاريسا : ولكن هل هي الأصوات التي تسمعها الآن؟
ريتشارد : كلا، يا سيدة دالاوي. إنها أنت.
تنظر كلاريسا إليه الآن خائفة.
ريتشارد : لقد بقيت حياً من أجلك.
ينظر ريتشارد إليها متوسلاً.
ريتشارد : ولكن عليك الآن أن تدعيني أذهب.
تنظر كلاريسا إليه مصدومة بما قال. ولكن وللمرة الثانية، وبينما هي تتحرك باتجاهه، يقاطعها.
كلاريسا : ريتشارد...
ريتشارد : إروِ لي قصة، ممكن؟
كلاريسا : عن ماذا؟

ريتشارد : إرو لي قصة من حياتك اليومية.
تتوقف كلاريسا خشية أن تكون هذه آخر لحظة لهما معاً.
كلاريسا : نهضت..
ريتشارد : نعم؟
كلاريسا : و.. خرجت لأحضر زهوراً – تماماً مثل السيدة دالاوي– في الكتاب هل تعرف؟
ريتشارد : نعم.
كلاريسا – كان صباحاً جميلاً.
ريتشارد : هل كان؟
كلاريسا : نعم. كان جميلاً، ومنعشاً.
تهز كلاريسا رأسها.
ريتشارد : أكان منعشا؟
كلاريسا : نعم.
ريتشارد : مثل الصباح على الشاطئ؟
كلاريسا : نعم.
ريتشارد : مثل ذلك؟
كلاريسا : نعم.
ريتشارد : منعشاً مثلما كنا نحن الاثنين صغارا؟
يسود سكون. كلاريسا لا تجيب.
ريتشارد : مثل ذلك الصباح عندما خرجت من ذلك البيت القديم، وكنت في الثامنة عشرة، وربما كنت أنا في التاسعة عشرة.
كلاريسا : نعم.
ريتشارد : كنت في التاسعة عشرة ولم أكن قد رأيت شيئاً أجمل.
أنت تخرجين من باب زجاجي في الصباح الباكر ومازلت ناعسة، أليس هذا غريبا؟
كلاريسا : نعم، نعم إنه غريب.
ريتشارد : أكثر صباح عادي في حياة أي إنسان.
يهز ريتشارد رأسه قليلاً.
ريتشارد : كلاريسا، أخشى أنني لن أستطيع حضور الحفلة.
كلاريسا : الحفلة غير مهمة. أعطني يدك.
تمد كلاريسا يدها إليه.
ريتشارد : لقد كنت طيبة جداً معي يا سيدة دالاوي.
كلاريسا : ريتشارد..
ريتشارد : أحبك..
تتوقف كلاريسا مرتدة إلى الخلف وهو يقول ذلك.
ريتشارد : لا أعتقد بوجود شخصين أكثر سعادة مما كنا. لحظة صمت. ثم يتقدم ريتشارد بضعة إنشات إلى الأمام وينزلق بلطف من الشباك، ويهوي. تصرخ كلاريسا.
كلاريسا : لا.

٨٥- البناية المثلثة مساء / خارجي
صمت. لا يسمع أي صوت، يرى من الأسفل، جسد ريتشارد يتهاوى ببطء في الهواء إلى أسفل الطابق الخامس.
٨٦- شقة ريتشارد مساء / داخلي
تنظر كلاريسا إلى النافذة الخالية، ثم تخطو خطوة إلى الخلف بعيداً عن النافذة. تحملق فقط، بدون أي صوت. تتراجع خطوة إلى الخلف، ثم خطوة أخرى.
٨٧- شارع هدسون مساء / خارجي
يستقر جسد ريتشارد على الأرض الصلبة ساحقاً زجاجة بيرة. ترتدّ الجثة، ثم تستقر، الوجه إلى أسفل والثوب إلى أعلى مغطياً الوجه. صمت مرة أخرى.
٨٨- منزل براون ليل/ داخلي
١٩٥١. الكعكة تتلألأ بالشموع المضاءة على المائدة في غرفة الطعام لقد. بذل جهد كبير لأجل عيد ميلاد دان، والغرفة الأمامية تلمع بالضوء والزخرفة. يطفئ دان شموعه دفعة واحدة.
ريتشي ولورا يراقبانه في مقعديهما حول المائدة.
ريتشي ولورا : عيد ميلاد سعيد. عيد ميلاد سعيد. يا دان !
يضحك الجميع.
دان : هذا شيء رائع. إنه شيء رائع حقاً.
لورا : هل تعتقد ذلك؟ هل تعتقد ذلك فعلا؟
دان : من المؤكد. لا ريب أنك قد عملت طوال النهار.
لورا : طبعاً، فعلنا. أليس كذلك أيها الخنفس؟ هذا ما فعلناه. عملنا طوال اليوم.
دان : هذا شيء رائع. إنه بالضبط ما أردت دوماً.
تؤدي لورا بإتقان دور الزوجة الطيبة مشاركة زوجها استمتاعه بالكعكة. ريتشي يراقب وعلى وجهه تعبير جدي.
لورا : آه يا دان..
دان : يوماً ما سوف أقول لك يا ريتشي، سوف أقول لك كيف حدث هذا كله..
لورا : لا تفعل.
تبدو لورا محرجة. يتطلّع دان نحوها إلى أعلى، هادئاً ولكنه جادّ.
دان : أريد أن أفعل. أريد أن أخبره القصة.
تصمت لورا وتسمح له بذلك رغماً عنها. ينظر دان إلى ريتشي وقد غمرته السعادة إذ وجد طريقه إلى هذه القصة.
دان : الذي حدث : عندما كنت في الحرب – في الحرب وجدت نفسي أفكر – وتذكرت أن هنالك تلك الفتاة التي رأيت. لم ألتق بها مطلقا – في المدرسة الثانوية – هذه الفتاة الغريبة،الهشة المظهر التي

تدعى لورا ماكجراث. نعم. كانت خجولة. وكانت ممتعة. ووالدتك لا تمانع أن أقول هذا يا ريتشي – كانت ذلك النوع من الفتيات اللواتي يجلسن معظم الوقت بمفردهن.

ريتشي يستمع باهتمام. ثلاثتهم يلتفون حول المائدة باهتمام.

دان : نعم. يا ريتشي، سوف أخبرك: عندما كنت في جنوب الباسفيك، كنت، في الحقيقة، أفكر أحياناً بهذه الفتاة.

لورا : دان..

دان : فكرت أن أحضرها إلى منزل – حياة – حسناً، مثل هذه تقريباً. وكانت فكرة السعادة.. فكرة هذه المرأة.. فكرة هذه الحياة.. هذا ما ساعدني على البقاء.

يسود الصمت. يتطلع دان إلى لورا.

دان : كانت لدي فكرة عن سعادتنا.

ريتشي يراقب، مدركاً مقدار الحزن القائم بينهما.

لورا : هل تمنيت أمنية؟

تناول دان من الكعكة واحدة من الورود الصفراء، وراح، شارداً، يديرها بين أصابعه إلى الأمام والخلف. أنه لوحده مع أفكاره لبضع دقائق، يستدير بعدها وينظر إلى لورا بلا تعبير، ثم يومئ برأسه.

دان : نعم، فعلت.

٨٩- المشرحة ليل/ داخلي

تشاهد كلاريسا عبر دفة الباب الزجاجي تنتظر في المشرحة.

تقف باكتئاب وقد هزتها أحداث بعد الظهر. ثم تظهر سالي عند الباب، يقودها إلى المشرحة أحد العاملين. تقف برهة تنظر عبر الباب. والآن، وقد غمرتها المشاعر، تفتح الباب وتنضم إلى كلاريسا. تتطلع كلاريسا عبر الغرفة.

٩٠- منزل هوجارث ليل/ داخلي

في غرفة الاستقبال بركتان من الضوء تنبعثان من لمبات عادية في الجانبين المتقابلين، يجلس ليونارد وفيرجينيا يسود بينهما نوع من الهدنة بعد أحداث بعد الظهر. كلاهما يقرآن. كتاب فيرجينيا في يدها. مازالت تحتفظ بتذكرة قطار لندن التى تستخدمها كعلامة للكتاب.

تدير التذكرة بين أصابعها. بعد بضع دقائق ينظر ليونارد إلى أعلى وكأنما خطر له خاطر من محادثة سابقة.

ليونارد : لماذا على الإنسان أن يموت؟

تنظر فيرجينيا إلى أعلى وتقطب.

فيرجينيا : ليونارد؟

ليونارد : في كتابك؟

فيرجينيا : آه.

ليونارد : قلت إن إنساناً ما. يجب أن يموت. لماذا؟

يلتقط ليونارد أثراً بسيطاً في ردة فعل فيرجينيا.

ليونارد : هل هذا سؤال سخيف؟

فيرجينيا : كلا.

ليونارد : أتخيل أن سؤالي سخيف.

فيرجينيا : كلا، بتاتا

ليونارد : حسناً.

تفكر فيرجينيا بسؤاله قبل الإجابة.

فيرجينيا : على أحدهم أن يموت لكي يدرك الباقون قيمة الحياة.

ينظر ليونارد نحوها، الاثنان جادان في الأمر الآن.

فيرجينيا : إنه التناقض.

ليونارد : ومن الذي سيموت؟.

فيرجينيا : إنه سر.

ليونارد : أخبريني.

تتوقف فيرجينيا قليلاً تم تهديه الإجابة.

فيرجينيا : الشاعر سيموت. الحالم.

٩١- منزل براون – غرفة نوم ريتشي ليل/ داخلي

١٩٥١. ريتشي، الشاعر، الحالم، ينام في سرير في غرفة صغيرة ملأي بالنجوم، مزخرفة بصور صواريخ ورواد فضاء خياليين.

٩٢- منزل براون ليل/ خارجي

منزل براون، يُرى من الشارع. أنه مظلم. دائرة ضوء واحدة فقط مسلطة على مدخل ممَر السيارة بالقرب من نافذة جانبية. الشارع يسوده السلام.

٩٣- منزل براون – غرفة نوم ريتشي ليل/ داخلي

يستلقي ريتشي مستيقظاً، ويستمع إلى صوت والده في الغرفة المجاورة ينادي لورا.

٩٤- منزل براون – الحمام ليل/ داخلي

تجلس لورا، رأسها بين يديها، على كرسي الحمام المقفل، تلبس بيجاما بيضاء، محنية وعليها مظهر اليأس المذل، غير قادرة على الحركة. بعد بضع دقائق، ينادي دان من غرفة النوم.

دان (صوته من غرفة النوم) : ماذا تفعلين؟

تنظر لورا إلى أعلى. لقد نزعت زينتها عن وجهها، ومن الواضح أنها كانت تبكي.

لورا : أنا أفرش أسناني.

دان (صوت من غرفة النوم) : هل ستأتيني إلى السرير؟

لورا : نعم. بعد برهة.

دان (صوت من غرفة النوم) : تعالي إلى السرير يا لورا براون.

ولكن لورا لا تتحرك. تتحرك فقط مبتعدة كمن وقع في فخ.

دان (صوته من غرفة النوم) : قابلت راي صدفة وأخبرني أن كيتي اضطرت للذهاب إلى المستشفى.

لورا : هذا صحيح.

دان (صوته من غرفة النوم) : ليس شيئاً خطراً. مجرد فحوصات عادية.

لورا : أنا خائفة.

دان (صوته من غرفة النوم) : لماذا؟

تتكلم لورا بهدوء، بنبرة خفيضة لا يستطيع دان سماعها.

لورا : آه، لا أستطيع تخيل فكرة اختفائها.

لم يسمع دان شيئاً.
دان (صوته من غرفة النوم) : ربما تستطيعين الذهاب لرؤيتها في الصباح، يا عزيزتي.
لورا : كنت سأفعل. كنت سأتوقف لأزورها.
يسود صمت قصير. لورا لا تستطيع التحرك.
دان (صوته من غرفة النوم) : لقد كان يوماً رائعاً، وعليَّ أن أشكرك من أجل ذلك.
تنظر لورا بعيداً يائسة الآن.
دان (صوته من غرفة النوم) : تعالي إلى الفراش يا حبيبتي.
لورا : أنا قادمة.
ولكن لورا مازالت واقفة، لا تتحرك. بعد فترة من الزمن، يتكلم دان مرة ثانية.
دان (صوته من غرفة النوم) : إذن. هل أنت قادمة؟
لورا : نعم.
من بعيد، تسمع صوت كلب ينبح. تنهض لورا وتمد يدها إلى مفتاح الكهرباء فوق المرآة. يظلم الحمام. تسير بضع خطوات نحو الباب الذي يؤدي إلى غرفة النوم.
تقف لورا عند الباب، فيسقط على وجهها ما تبقى من ضوء.

٩٥- منزل هوجارث - غرفة المكتبة نهار/ داخلي

١٩٢٣. تجلس فيرجينيا في مقعدها المفضل، على حضنها لوح للكتابة وفي يدها دفتر. الضوء يغمرها. إنها لا تكتب بل تفكر فقط.
يظهر ليونارد في فتحة الباب المقابلة. لا يقول شيئاً.
فيرجينيا : ماذا؟ ماذا؟
يبتسم ليونارد
ليونارد : كنت آمل أن تكوني قد آويت للفراش.
فيرجينيا سأفعل. سوف آوي للفراش.
ينظران إلى بعضهما البعض يملأ أعينهما الحب والمرح.
ليونارد : ماذا بعد ذلك؟
فيرجينيا : كل شيء قد وضح. مخطط القصة قد وضع. هنالك شيء واحد فقط.
تهزّ فيرجينيا رأسها قليلاً، ومازالت في المقعد.
فيرجينيا : يجب أن تقرّر مصير السيدة دالاوي.

٩٦- شقة كلاريسا ليل/ داخلي

٢٠٠١. كلاريسا في المطبخ مع سالي وجوليا. جميع الأسطح قد شغلتها أطعمة الحفلة التي لم تقم. تحمل كلاريسا صحن سراطين البحر في يدها وتفرغه بحزن في صفيحة الزبالة. مازالت تضع معطفها الذي كانت ترتديه طوال بعد الظهر. وفيما هي تلقي في الزبالة الطعام التالف، تسمع قرعاً على الباب.

تذهب كلاريسا إلى باب الشقة وتفتحه. تقف لورا براون مباشرة في مواجهتها. إنها الآن في الثمانين من العمر، منحنية قليلاً بشعرها الرمادي الداكن وجلدها المنمش. ترتدي ثوباً ومعطفاً مشجرين داكني اللون. تفاجأ كلاريسا قليلاً.
كلاريسا : أنت لورا براون.
لورا : نعم. أنا والدة ريتشارد.
كلاريسا : طبعاً.
تمد كلاريسا يدها.
كلاريسا : أنا كلاريسا فون. تفضّلي.
تحمل لورا حقيبة صغيرة تأخذها كلاريسا منها فيما هي تقودها إلى داخل الشقة. في نهاية الممر تقف سالي وخلفها جوليا. ولكن كلاريسا تشير إليهما بلباقة ليتوقفا لبعض الوقت بينما هي تقود لورا إلى غرفة الجلوس. الشقة ملأى بموائد منصوبة تكسوها شراشف بيضاء وكؤوس.
كلاريسا مع لورا لوحدهما في غرفة الجلوس.
كلاريسا : صديقتي سالي في المطبخ. وكذلك ابنتي.
تنظر لورا إليها قليلاً ولا تجيب.
كلاريسا : كنا نقيم حفلة. كنا سنقيم حفلة.
لورا : كنت محظوظة. فقد استقللت آخر طائرة من تورنتو.
تراقب جوليا من المطبخ دون أن تُسمع أو تُرى، ثم تتحدث إلى سالي بصوت منخفض.
جوليا : هذا هو الوحش إذن.
اقتربت لورا من مائدة محمّلة بكتب ريتشارد.
كلاريسا : أرجو أن أكون قد فعلت الشيء الصحيح. لقد وجدت رقمك في دليل هاتفه.
لورا : نعم. كان معه. ولكننا لم نكن نكلم بعضنا كثيراً.
تنظر لورا إلى صورة ريتشارد. تقف كلاريسا لحظة تنتظر.
لورا : شيء رهيب يا سيدة فون أن تعيشي بعد أن تموت كل عائلتك.
كلاريسا : مات والد ريتشارد..
لورا : نعم. مات بمرض السرطان. كان شاباً. وماتت أخت ريتشارد.
تنظر لورا إليها قليلاً.
لورا : ينتابك شعور واضح بلا جدوى بقائك. يضفي هذا عليك الشعور باللا جدوى. أنت تعيشين وهم يذهبون.
تمسك كلاريسا برهة قبل أن تتكلم.
كلاريسا : هل قرأت القصائد؟
لورا : نعم. قرأتها. وكذلك قرأت الرواية. يقول الناس إن الرواية صعبة..
كلاريسا : أعلم..
لورا : هم يقولون ذلك.

كلاريسا : أعلم..

لورا : جعلني أموت في الرواية. أعرف لماذا فعل ذلك. وهذا يؤلم طبعاً. لا أستطيع ادعاء عكس ذلك، ولكنني أعرف لماذا فعل ذلك.

كلاريسا : تركت ريتشارد عندما كان طفلا؟

لورا : تركت طفليَ الاثنين. هجرتهما. يقولون إن هذا أسوأ ما يمكن أن تفعله أم.

لا يتحرك أي منهما. الغرفة يلفها السكون الآن.

لورا : هل لديك ابنة؟

كلاريسا : نعم. ولكنني لم ألتقِ والد جوليا أبداً.

لورا : كنت تتوقين لأن يكون لديك طفل؟

كلاريسا : هذا صحيح.

لورا : أنت امرأة محظوظة جداً.

تنظر كلاريسا إلى أسفل.

لورا : هنالك أوقات تشعرين خلالها بعدم الانتماء. وتعتقدين أنك ستقتلين نفسك. مرة ذهبت إلى فندق. تلك الليلة.. بعد ذلك في تلك الليلة، وضعت خطة. الخطة كانت، أن أترك عائلتي عندما يولد طفلي الثاني. وهذا ما فعلته.

استيقظت ذات صباح، جهَزت الإفطار، ذهبت إلى موقف الحافلات وصعدت إلى إحداها. تركت رسالة.

تسود فترة صمت.

لورا : حصلت على عمل في احدى المكتبات في كندا. قد يكون شيئاً رائعاً أن أقول إنني ندمت على ذلك. وقد يكون سهلاً. ولكن ماذا يعني هذا؟ ماذا يعني أن تندمي وأنت لا خيار أمامك؟ إنها قدرتك على التحَمل. ها هو الشيء. لن يغفر لي أحد.

تنظر لورا إلى كلاريسا عينا بعين دون أيما اعتذار.

لورا : كان ذلك هو الموت. فاخترت أنا الحياة.

٩٧- شقة كلاريسا ليل/ داخلي

تهبط كلاريسا من غرفة الجلوس إلى بهو الشقة، وبهدوء تذهب إلى غرفة النوم. مازالت ترتدي معطفها الداكن. سالي في المطبخ مع جوليا، تنظر الآن إلى أعلى عندما تلمح كلاريسا. تنهض وتلحق بكلاريسا إلى غرفة النوم.

٩٨- شقة كلاريسا - غرفة النوم ليل/ داخلي

تدخل سالي إلى الغرفة لتجد كلاريسا جالسة على جانب السرير ترتدي معطفها. تنظر المرأتان إلى بعضهما البعض.

سالي : عليك أن تخلعي معطفك.

تدور سالي من حولها وتشير لكلاريسا بأن تقف. تضع سالي يديها على كتف كلاريسا لتساعدها في خلع المعطف. وبينما هي تفعل ذلك، تستدير كلاريسا وتنظر إلى سالي. تشعر الاثنان بالإنهاك.

تنظر المرأتان لبعضهما بدفء ثم تتبادلان القبل.

٩٩- الشقة - غرفة جوليا ليل/ داخلي

تفرغ لورا حقيبتها على السرير في غرفة جوليا. توجد بها أشياء قليلة وضعتها بسرعة من أجل الرحلة. تبدو ضعيفة ووحيدة. يُسمع نقر على الباب وتدخل جوليا تحمل فنجاناً وطبقاً.

جوليا : فكرت أنك قد ترغبين في فنجان من الشاي.

لورا : هذا لطف شديد منك. أشعر أنني أسرق غرفتك.

تضع جوليا الشاي بالقرب من السرير.

جوليا : أعدنا الطعام إلى مكانه، إذا.. ما شعرت بالجوع في الليل فأرجو أن تتناولي ما تشائين.

لورا : حسناً سأفعل. هل لديك مكان؟

جوليا : نعم. الكنبة.

لورا : أنا آسفة.

تتحرك جوليا غريزيا نحوها وتضع ذراعيها حولها. تتعانق ابنة الثامنة عشرة مع ابنة الثمانين تقف لورا لحظة، وقد أذهلها دفئها. ثم تتحرك جوليا بعيداً.

لورا : عمي مساء.

جوليا : تصبحين على خير.

١٠٠- منزل هوجارث - غرفة النوم ليل/ داخلي

١٩٢٣. تستلقي فيرجينيا على السرير دون أن تبذل أي جهد لتنام، ولكنها تستلقي تحت ضوء القمر في سريرها، عيناها مفتوحتان، بيضاوان مثل الشبح.

١٠١- شقة كلاريسا - المطبخ ليل/ داخلي

٢٠٠١. ممر الشقة. الجميع نيام. كلاريسا في بيجامتها البيضاء تقف في المطبخ تطفئ الأنوار واحداً تلو الآخر. وبعد أن أطفأت آخر نور في المطبخ، تدلف إلى الممر وتعيد نفس العملية. تنظر حولها قليلاً إلى بيتها: مريح، صلب، كامل. أخيراً تشعر بسلام.

وبعد أن تطفئ الأنوار في الممر، يُسمع صوت فيرجينيا وولف.

فيرجينيا (صوت خارجي)

عزيزي ليونارد، عليك أن تنظر إلى الحياة مواجهة، دائماً تنظر إلى الحياة مواجهة، وأن تعرف ما هي، وأن تحبها لما هي. وأخيراً أن تعرفها. وتحبها لما هي. ثم أن تضعها جانباً.

تطفئ كلاريسا الضوء الأخير فيظلم الممر. تستدير وتذهب إلى غرفتها.

١٠٢- نهر أوز نهار/ خارجي

١٩٤١. تسير فيرجينيا وولف بهدوء ثانية نحو النهر.

فيرجينيا (صوت خارجي)

يا ليونارد، السنين دائماً بيننا، دائماً السنين، دائماً الحب. دائما الساعات.

تقف فيرجينيا قليلاً، والماء حتى عنقها، على وشك أن تغرق نفسها فيه. تتراقص الشمس فوق الماء.

• **اختفاء تدريجي للضوء.**

«يشير ليونارد إلى أن المؤلف الذي يتحدث عنه ارتكب خطأ املائياً بأن كتب Min بدل Man.

عبد الواحد لؤلؤة الموصلي في هجراته:

أفول المعنى في الشعر الجديد، ينفي عنه صفة الشعرية

شعر التروبادور شعر دنيوي غنائي يرتبط بوشائج كثيرة مع الموشح والزجل

حاوره: محمد عبيدالله★

** كيف نقدّر ذاتنا الحضارية؟ بأن نقارن بين ما كان لنا وما كان لهم في أوج الحضارة العربية في بغداد والأندلس يوم كانت أوروبا ترسف في ظلمات العصور الوسطى. ولكن ما الذي حصل في أوروبا عند نهاية العصور الوسطى في حدود عام ١٤٩٢ وبداية السقوط العربي منذ ذلك التاريخ الذي بدأ العصور المظلمة العربية؟ تناحر وتنافس على سلطة دنيوية زائلة.. منذ سقوط الأندلس والعرب في تراكض نحو الهاوية.. كيف نصنع المستقبل والإنسان العربي في الغالب مهاجر في وطنه أو غريب في غير وطنه؟ **

★ شاعر وأكاديمي من الأردن

عبد الواحد لؤلؤة اسم مضيء في الثقافة العربية المعاصرة، ينتمي إلى جيل الرواد المتنورين، الذين لم يعرفوا إلا الإخلاص للمعرفة، ولثقافة الأمة، وطوال أكثر من خمسة عقود ظل (لؤلؤة) يعلّم ويؤلف ويترجم، يتنقل من بلد إلى بلد، شديد الحماس لمهمته المقدسة، واضح الرؤية نحو الطريق الذي اختاره.

عرف (لؤلؤة) لغات العالم الآخر مبكرا، وعبر اللغة استكشف ثقافة الآخر، لكنه ظل شديد الالتفات إلى ثقافة أمته في تراثها وحاضرها، ولذلك لم يصنم التراث ولم يقدسه تقديسا أعمى، وأيضا لم يكن من المنبهرين بالآخر الغربي، ولا المقدسين لثقافته، وهكذا وقف على الصراط، في نقطة المنتصف، نقطة التوازن بين احترام الذات والانفتاح على الآخر.

أنجز حتى اليوم أربعة وأربعين عنوانا بين تأليف وترجمة، وقدم للقارئ العربي مصنفات من عيون الأدب العالمي، كما نقل محددا من الآثار العربية إلى الانجليزية، وأسهم في الجهود النقدية العربية، عبر كتبه ودراساته المتتابعة، فمثل من خلال نشاطه المتواصل الدؤوب حالة من الوعي النادر، الذي لا يعرف التراجع أو الإحباط.

عبد الواحد لؤلؤة، صاحب موسوعة المصطلح النقدي، ومنازل القمر، والبحث عن معنى، مترجم شكسبير وطاغور وجون آردن، عميد المترجمين العرب بلا منازع... يكشف في هذا الحوار عن جوانب من سيرته في الحياة، وفي الثقافة، وعن جملة من آرائه ومواقفه من الأشكال الإبداعية الجديدة، ومشكلات الترجمة، كما يكشف عن انشغالاته الأخيرة، ويظل محتفظا بجذوة الأمل !!

❖ دعنا نبدأ من المكان الأول، مكان الطفولة والصبا، هل ما زالَ حنينك (لأوَل منزل)، ما الذي تقوله عن زمانك ومكانك الأول، وماذا تتذكر من معالم الموصل والعراق.. بعد كل هذه العقود...؟؟

وحنينه أبداً لأول منزل.. أليس هذا طبيعياً لدى الأسوياء من الناس؟ دعك عن العاشقين، وأكثرهم أسوياء! أم أنك ترى غير ذلك؟

** مدينة الموصل في عشرية الأربعينيات وما بعدها هي مدينتي الفاضلة بمعنى بعينه. مدينة عربية فتحت في عهد عمر بن الخطاب وانتشر الإسلام فيها مع القبائل العربية المسلمة التي أقامت فيها، في الجانب الغربي من نهر دجلة وانسياحاً نحو الجزيرة ومشارف حلب. أما الجانب الشرقي من النهر فهو مواقع العديد من القرى المسيحية التي ما زال أهلوها يتكلمون الكلدانية، والسريانية والآشورية، وهم من القبائل العربية التي هاجرت من الجزيرة في عهود المسيحية الأولى. أقام بعضهم في الساحل السوري وبلاد الشام، وما يزال بعضهم يتحدثون بالسريانية. أتذكر أغنية وديع الصافي (بِقلاً بحبك قدّ البَحر / تجاويني بالسرياني)؟

ومدينة الموصل بهذا المعنى تضمّ أكبر نسبة من المسيحيين في العراق، ويقدرها بعضهم بثلاثين بالمائة. وبوسعي أن أؤكّد أن جميع المسيحيين في العراق أصلهم من قُرى الموصل، وقد هاجر بعضهم إلى بغداد والبصرة في العهد العثماني.

ومغزى الإشارة إلى هذه النسبة العالية من المسيحيين في الموصل أننا في عشرية الأربعينيات وما بعدها كنا نعيش في وئام كامل مع بعضنا. لم نكن نعرف التفرقة ولا التعصب الذي يثيره الأجنبي لغايات معروفة. في تلك الأيام لم تكن في القرى المسيحية مدارس ثانوية وإعدادية، إن كان هناك في بعضها مدارس ابتدائية. لذا كان أبناء القرى المسيحية يأتون للدراسة في مدارس الموصل ويقيمون عند ذويهم في المدينة. في دروس الدين الإسلامي كان الطلبة المسيحيون يخيّرون بين البقاء في الصف أو يخرجون إلى ساحة الألعاب، وكان أغلبهم يبقون معنا. في الأعياد المسيحية كنا نشارك بعضنا الهدايا والحلوى. وفي الأعياد الإسلامية كان الطلبة المسيحيون يشاركوننا أفراح الطفولة في العيد. أذكر في عام ١٩٤١ هاجمت طائرة ألمانية مشارف مدينة الموصل، فسمعنا صوت إطلاقات من كنيسة مجاورة لدارنا. خرجنا إلى سطح الدار فوجدنا أحد رجال الكنيسة قد اعتلى القبّة وراح يطلق الرصاص باتّجاه الطائرة! طبعاً لم يصبها ولكنه كان يعبّر عن كراهية النازي الذي هاجم مدينة إسلامية مسيحية عراقية!

وفي شمال الموصل قرى كردية، مسيحية وإسلامية، لم تعرف التفرقة الدينية ولا العنصرية. كان الأكراد ينزلون إلى الموصل للتجارة، يحملون الجبن الكردي الذي لا تضاهيه أجبان سويسرا، والعسل، والثمار الجافة من جوز ولوز وبندق والحبة الخضراء التي أوراق أشجارها تفرز في الخريف مادة صمغية هي (المنّ)، تُمزج مع العسل والفستق أو الجوز لتغدو (منّ السماء) الذي يدعوه بعضهم (المنّ والسلوى) وهذا خطأ جسيم. لم يعد في موصل اليوم ولا في عراق اليوم منّ ولا سلوى.. فقد انقطعت السبل بين شمال العراق ووسطه وجنوبه منذ عقدين من الزمان، والمشتكى لغير الله مذلّة.

في الأربعينيات لم نكن نعرف التفرقة ولا التعصب الذي يثيره الأجنبي لغايات معروفة

ومعالم الموصل في شرق دجلة آثار نينوى والحضارة الآشورية. في أواخر الربيع كنا نخرج إلى تلك التلال ومعنا الكتب، ندرس استعداداً للامتحانات القادمة في حزيران (يونيو). في السهول المحيطة تخرج الأرض عشرات من الأعشاب الطيّبة طعماً ورائحةً ومنظراً، وأغلبها له خواص علاجية دوائية. والموصل أمّ الربيعين، ما تخرجه الأرض في ربيعها الأول بعد المطر نبات لا ترى مثله غالباً في ربيعها الثاني في الخريف. وعلى الشاطئ الغربي، في شمال المدينة ثمة قلاع من عصور الأتابكة والسلاجقة، ما تزال أطلالها تغري الفتيان بالتجوال خلالها صعوداً ونزولاً، في محاولات يائسة لقراءة منحوتات بارزة على جدرانها وقد تغطّت بالطحالب، بعضها زخارف وبعضها آيات قرآنية. في سنوات الحرب العالمية الثانية كنّا نخشى الاقتراب من تلك الأطلال لأن جنود الغزو البريطاني والمجندات البولنديات كانوا يكثرون فيها، فإذا

اقتربنا قليلاً كانت روائح الخمور تصلنا على أجنحة النسائم الصاعدة من أطراف المرتفعات، فكنا نهرب مبتعدين إلى السهول المحيطة.

❖ **نريد أن نتعرف على بعض الشخصيات الأولى التي أثرت في حياتك مبكرا.. أو عرفتها وصاحبتها لاحقاً... كعلاقتك بجبرا إبراهيم جبرا... السيّاب.. البياتي.. أستاذك «آي. أي. ريتشاردز» وغيرهم.**

** من أهم الشخصيات الأولى التي أثّرت في حياتي الدراسية (وكلّهم قد رحلوا) الأستاذ محمود الجومرد، مدرس اللغة العربية في متوسطة المثنى بالموصل. كان تشجيعه هائلاً، لي ولكلّ من يظهر اهتماماً خاصاً بالكتب خارج المنهاج المقرر. كان يطلب منا قضاء العصر والمساء في المكتبة العامة بالموصل، حيث تتقدّمها مسلّة رخام تخلّد ذكرى الشاعر الكبير أبو تمام (صاحب البريد في الموصل العباسية) كان علينا قراءة كتاب كل أسبوع وتقديم تقرير عنه في الأسبوع اللاحق، وهكذا كان الأستاذ يقرأ التقارير الجيّدة أمام الطلاب، فأزداد زهواً إذ يقرأ تقريري كل أسبوع تقريباً. كانت أغلب قراءاتي دواوين الشعر. وفي اختبارات النحو الشهرية كان أستاذنا يقرأ الإجابات الجيّدة والرديئة أمام الطلاب ويعلّق عليها لمصلحة الجميع. كان يسخر من إجابات لا تدلُّ على خروج عن الكتاب، مثل: استعمل لفظة (ما) زائدة بعد (إذا). أغلب الإجابات تأتي من نوع (إذا ما درست نجحت) أو (إذا ما أكلتَ شبعت). أما إجاباتي التي كان يقرأها على الطلبة متفاخراً فهي مثل (إذا ما توالى جرحنا وتعذّرت / مراهمه فالجُرحُ للجُرحِ مرهم)، أو: متى والفعل، تكون إجابتي (متى تجمع القلبَ الذكيَّ وصارماً / وأنفاً حميّاً تجتنبك المظالم)، وليس (متى تدرس تنجح!).

مثل هذا التشجيع هو الذي حملني على حفظ المعلّقة كاملةً بدل عشرة أبيات يطلب حفظها منّا أستاذ اللغة العربية في (إعدادية الموصل) في الصف الرابع الأدبي والخامس الأدبي، (المرحوم) الأستاذ ذا النون الشهاب. كان هذا الأستاذ تلميذ طه حسين في جامعة القاهرة، يحدّثنا عنه وعن محاضراته وعن العقاد ومجلّة الرسالة والثقافة.. وكل هذا يحملنا على الاستزادة في قراءة الكتب من المكتبة العامة دون الاكتفاء بالمقررات المدرسية.

أما تأثير (المرحوم) أستاذي جبرا في قسم اللغة الإنجليزية بدار المعلمين العالية فهو من الاتساع والشمول بحيث لا أقوى على تحديده في مقال عابر. تحدّثتُ عن (معلّمي الأول) في كتاب صدر لي عام ١٩٩٩ بعنوان (شواطئ الضياع) بحوالي مائة صفحة من أصل مائتين هي قوام الكتاب. من أبرز نقاط التأثير التعليمي والشخصي والسلوكي هو هذا التواضع الجمّ الأصيل الذي تميّز به هذا الأستاذ الكبير. وهذا التواضع هو نقيض التعالي والفوقية في سلوك بقية أعضاء هيئة التدريس الإنجليز في العالية. رئيس القسم طيار بريطاني عملاق، يحاذر منه حتّى عميد الكلية. تعلّمنا من جبرا كثيراً عن الأدب الإنجليزي، والرسم، والموسيقى؛ وبالنسبة لي كان أول من قاد خطواتي نحو ترجمة الأعمال الكبيرة لعمالقة الأدباء. كان أول من أعطاني مقالاً صعباً طويلاً من أعمال (شوبنهاور) مترجماً إلى الإنجليزية، لأنقله إلى العربية، وراجع ترجمتي مشجّعاً وموجّهاً، ثمّ نُشرَ المقال في صحيفة موصلية. وبعد تخرّجي من العالية غاب عنّا سنة في (هارفرد) ولما عاد إلى بغداد حصلت أنا على أول بعثة عراقية إلى (هارفرد) وكانت توصية جبرا دعماً لي، حيث درست النقد على شيخ النقاد (آي. أي. ريتشاردز)، وكان جبرا قد سبقني في الإفادة من علمه في سنته في (هارفرد) قبل ذلك.

ثمة ناشرون يريدون من الكاتب أن يدفع لهم .. لينعموا هم بأرباح البيع ووجاهة الكروش المنتفخة

بقيَت علاقتي مع أستاذي جبرا مزدهرة بعد عودتي من بعثتي الأولى ومن بعثتي الثانية للدكتوراه في الأدب الإنجليزي. في صيف ١٩٦١ الذي قضيته في أكسفورد لجمع معلومات لأطروحة الدكتوراه أخبرني أستاذي الكبير بصدور أول رواية له بالإنجليزية بعنوان (صيادون في شارع ضيّق)، فسارعتُ إلى اقتناء نسختي، وقدّمتُ عنها محاضرتين بالإنجليزية. وأثناء انتظار موعد مناقشة أطروحتي لم أجد ما أفعله خيراً من كتابة مقال بالعربية عنها، نشرته مجلّة (الأديب) البيروتية في عدد نيسان (ابريل) ١٩٦٢، وكان بذلك أول تعريف للقارئ العربي برواية (صيادون). وتواصلَت زياراتنا ورسائلنا في سنوات السفر والاغتراب، وكانت آخر رسالة كتبها على ما أعلم، هي رسالته إليَّ وأنا في عمّان عام ١٩٩٤، وأجبته عنها فوراً ولكنه لم يقرأ الرسالة لأن رحيله عن عالمنا كان أسرع من البريد والعام ١٩٩٤ يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أما السيّاب فقد تخرّج من العالية قبل التحاقي بها بسنة، لكنني عرفته من شعره أكثر مما عرفته في مناسبات قليلة في بغداد، أو في أمسيات أقل منها في مقاهي شط العرب في عشّار البصرة. لا أذكر أني التقيت بالشاعر بدر في دار أستاذنا جبرا بالأعظمية ببغداد، وكان كثير التردد عليه والاستعارة من كتبه والاستفسار عن قصيدة من شعر (إليوت) أو (إيدث ستويل). لكن بدراً وشعره كان الشغل الشاغل للأدباء والشعراء في عشرية الخمسينيات من القرن الماضي. وقد كتبتُ عنه كثيراً وحاضرتُ أكثر. أذكر أن (راديو مدينة بوسطن) طلب منّي وأنا في هارفرد أن أقدّم حديثاً عن الشعر العراقي المعاصر، فتحدثت بإسهاب عن شعر بدر وقرأتُ مقتطفات منه. ثم التقيته ببغداد بعد عودتي عام ١٩٥٧ وقلت له ما معناه (لقد تحدّثت عنك وعن شعرك في «راديو بوستن» ولم أستطع الاتصال بك والاستئذان منك) فاستغرب هذا (اللطف) غير المتوقع، وأجاب بما معناه (لا بأس، غيرك يسرق قصائد كاملة وينشرها ويكتسب منها دون أدنى ذكر لي).

أما البياتي فكان قد سبقني بسنتين في (العالية). كان البياتي أحد نجوم الشعر الذين ازدحمت بهم سماء (العالية) في عشرية الخمسينات. بقيتُ على اتّصال به والحديث معه كلما اجتمعنا ببغداد أو عمّان. وكان آخر اجتماع به في (منتدى الفينيق) بعمّان عام ١٩٩٦ في احتفال ببلوغه عامه السبعين.

طلب عريف الحفل من أحد الأدباء الكثار الذين حضروا المناسبة أن يقدّم البياتي ويتحدّث عن شعره. لكن البياتي أصرّ أن أكون أنا المتحدّث قائلاً للجميع (هذا الأستاذ صاحب مسيرتي الشعرية منذ البداية ويعرف الكثير عن زملائي الشعراء العراقيين) ولم أستطع التخلّص وبين الحاضرين أدباء وشعراء متميّزون.

أمّا أستاذي (آي. أي. ريتشاردز) فهو الذي سدّد خطاي في التعامل مع القصيدة نقدياً. يوم وصلت (هارفرد) متأخراً بضعة أيام عن بداية الفصل الدراسي، بسبب إجراءات السفر وغيرها، كنت وجلاً من الدخول إلى مكتب هذا الناقد الكبير الذي ترك جامعة كمبردج البريطانية لينشئ أغراساً جديدة في (هارفرد) بمدينة كمبردج الأمريكية، و(جون هارفرد) مؤسس الجامعة عام ١٦٣٦ كان أساساً، مثل ريتشاردز، أستاذاً في كمبردج البريطانية. في الغرفة الخارجية ثلاث سكرتيرات، تلعثمتُ إذ قدّمتُ نفسي بلهجة بريطانية مغرقة، استغربنها مني، ثم قالت إحداهُن: تفضّل: الباب الأيمن أمامك. دخلتُ وقد ازداد تلعثمي. لكن الشيخ الوقور نهض مرحّباً سائلاً عن سفرتي وهل استطعت النوم ليلة أمس وهل وجدوا لي سكناً مناسباً. (فأفرخ روعي). وبدأتُ أسأل عن المحاضرات والكتب، لكن الرجل قال بصوت ناعم: (يا بني.. لقد وصلت للتو. لِمَ العجلة.. كلّ أمورك ستصير على هواك.. المهمّ أن تنال قسطاً من الراحة أولاً).

يا لله! هذا الناقد الذي شغل الدنيا الأدب منذ عام ١٩٢٤ يوم أصدر (مبادئ النقد الأدبي) وأعقبه عام ١٩٢٦ بكتاب (النقد التطبيقي)، وتوالت الروائع.. يتحدّث بهذه البساطة والحميمية؟ في تراثنا العربي حديث عن (تواضع العلماء) وفجأةً تذكّرتُ تواضع جبرا، وقلتُ للناقد الكبير: أستاذي جبرا يبلغُكَ التحيّة، وبدأنا حديثاً طويلاً عن جبرا في هارفرد قبل وصولي بسنتين.

بعد أسبوع دعاني البروفسور ريتشاردز إلى غداء في داره يوم الأحد.. هكذا بكلّ بساطة.. أستاذ كبير يدعو طالباً أجنبياً؟

جبرا كان أول من قاد خطواتي نحو ترجمة الأعمال الكبيرة

ذهبتُ (سعياً على الرأس لا سعياً على القدم). ومن كان قد وصل قبلي؟ صدّق أو لا تصدّق: (سير هاملتن جب) أبرز الباحثين الإنجليز في الأدب العربي والإسلام.. جاء هو الآخر من أكسفورد.. وهارفرد تجتذب العمالقة.. وآخرهم (البروفسورة آنا ماري شيميل) الألمانية بكل مؤلفاتها عن التصوف والإسلام والآداب العربية والشرقية، وقد رحلت عن هارفرد والعالم قبل حوالي عام.

كيف تتصرف على مائدة حولها (ريتشاردز) و(جب)؟ لا أدري، هل استطعت أن آكل فعلاً، والأسئلة من هذين الكبيرين لم تترك لي مجالاً لأرى ما أمامي. لكن السيدة (دوروثي ريتشاردز) كانت تطمئنني دائماً أن ليس بين الأطعمة لحم خنزير ولا في الكؤوس أمامنا خمرة بل ماء قراح.

وعند الاستئذان لدى نهاية المناسبة السعيدة، بالانصراف، قام (البروفسور ريتشاردز) وحمل لي معطفي من على المشجب وأصرّ على مساعدتي في ارتدائه: هذه بلاد باردة. عليك أن تهتمّ بصحّتك!

❖ أنت مترجم فذّ، مع ذلك تتفق مع الجاحظ في موقفه من الترجمة وخصوصاً ترجمة الشعر (أما الشعر فلا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل) كيف تقلل من خيانة الترجمة إلى حدها الأدنى.

** لا أدري إن كان لي نصيب من (الفذاذة) في الترجمة أو في غيرها. ولكنني مازلت (أعاقر) الترجمة منذ نصف قرن، ولم يصدر لي سوى حوالي أربعين كتاباً مترجماً، تتراوح طولاً وحجماً، والحجم يستهوي بعض المتأدبين. قال لي زميل مرة: لم تعطني سوى القليل من كتبك. فسألت: أي كتب؟ فأجاب بشيء من التعالي: هذه الكتب الصغار. موسوعة المصطلح النقدي! لم أعرف كيف أجيب ذلك الزميل وهو لم ينشر كتاباً واحداً في حياته - رحمه الله ورحمني وإيّاه - والكتب عند بعض عباد الله الصالحين مثل البطيخ، جودتها حسب الحجم! بلى. أنا أتّفق مع جدّنا الجاحظ أن الشعر لا يجوز عليه النقل. وقد أعدّل في هذا الحكم قليلاً وأقول (الشعر لا يجوز عليه النقل بسهولة). في عهد الجاحظ كانت الفارسية هي اللغة الأجنبية الوحيدة الشائعة. لا أدري ما كان سيقول الجاحظ لو اطّلع على ترجمة رباعيات الخيام من الفارسية إلى العربية، ولدينا اليوم عدد من الترجمات البارعة. لكنني لستُ الحكم حول دقتها لأنني لا أقرأ الفارسية. أما ترجمة (فتز جيرالد) الإنجليزية عن الفارسية فهي روعة في الأسلوب الإنجليزي لكن أصحاب الفارسية يقولون إن فيها الكثير من التصرُّف. وهنا موضع (الخيانة) من جانب المترجم أو الناقل. (أيها المترجمون، أيها الخونة) عبارة إيطالية شاعت في عصر الانبعاث في إيطاليا القرن الثالث عشر ويختلف الباحثون في نسبة قائلها.

الشعر مازال بخير على الرغم من اختناقه بالشوك والدغل

اختلاف اللغتين، مستوى معرفة الناقل باللغتين والثقافتين يفسح المجال لخيانة النص. لكن (على المرء أن يسعى إلى الخير جهده / وليس عليه أن تتم النتائجُ) وفي رواية: (إلى النقل جهده). و(جهده) هذه تستدعي التعمُّق في دراسة اللغتين والأدبين والثقافتين، والاستعانة بالمراجع والمعاجم وما أكثرها. لكن بعض النقلة يستطيب الكسل، الذي هو أطيب من القشطة بالعسل! ذكرت طرفاً من هذا الكسل أو الجهل ببعض وجوه الثقافة والتاريخ مما لا مسوّغ له، وذلك في كتابي (ت. س. إليوت: الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة)، بعض النقلة درس وعاش طويلاً في بريطانيا وأميركا، ولا عذر له أن يجهل بعض وجوه الثقافة والحياة هناك. ثمة أديب إنجليزي عاش في بغداد طويلاً، وأتقن اللغة العربية وعرف كثيراً من شعراء العراق في بغداد الخمسينات، ومنهم الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي. ترجم هذا الأديب البريطاني قصيدة للبياتي ترجمة جيِّدة، ولكنّه اصطدم بكلمة (قطاة) في قول البياتي (نحن لم نقتل بعيراً أو قطاة)، فترجم قطاة إلى Crow أي (غراب). كيف يسوّغ هذا، والقطاة والغراب طائران لكل منهما مدلول ثقافي مختلف. هذا الكسل في محاولة التعرُّف على الإطار الثقافي والتراثي في النص قتل الترجمة/ النقل قتلاً.

بعض التصرف (الخياني) مسوّغ في النقل، قرأتُ مرَّةً ترجمة لشاعر معروف نقل عبارة بالإنجليزية نقلاً حرفياً إلى العربية فجاءت (لو كان في حذاء أمه) وهو أصل العبارة في الإنجليزية، لكنها تفيد (لو كان مكان أمّه). يتساءل القارئ كيف يكون الطفل في حذاء أمّه ؟ .In his mothers shoes هذه أمانة مفرطة، دونها الخيانة الغريرة.

❖ **استكمالاً لما سبق، كيف تقيّم تجربة الترجمة في العالم العربي، وأنت متابع لكثير من الترجمات الأدبية.. ما الذي تأخذه على الترجمات العربية.. وهل هناك مقترحات بهذا الصّدد لتحسين مستوى الأداء، وتوجيه أصحاب الشأن أفراداً ومؤسسات؟!**

** كيف لي، أو لك، أن تقيّم تجربة الترجمة في العالم العربي، وثمّة من يغرّد في المشرق ولكن لا يسمعه من في المغرب؟ صحيح أن الإنترنت كفتنا عذابات ضياع الكتب والرسائل في بريد (بلاد العرب أوطاني)، ولكن من يستطيع ملاحقة ما ينشر على الإنترنت، إذا كان بعض ما يترجم يوضع على تلك الشاشة العنكبوتية الشيطانية؟ كثير من معرفتي بما ترجم في أقطار العروبة بين الماء والماء مرجعه تعرّفي على بعض التراجمة من لقاءات في المؤتمرات الأدبية هنا وهناك. في عشرية الستينيات الذهبية شاعت تجارة الترجمة في بيروت، فراح (الناشر) وفي رواية (الناشل) يقطّع الكتاب أرباعاً كما نقطّع البطيخة، ويعطي كلّ ربع، أو أقل، إلى (شخص) يعرف اللغة ليترجم حصّته، ثمّ يجمع الحصص في كتاب يخرجه للناس باسم (ترجمة مجموعة من الأساتذة).

هذا النوع من التجارة لا يرقى إلى مستوى بيع الفلافل، وهي تجارة شريفة، تحارب الفقر والتخلّف الاقتصادي والانحسار المعاشي. يقول الشاعر الإنجليزي (ألكسندر بوب) في قصيدته المعروفة بعنوان (مقال في النقد) ما معناه (أن تسيء إلى صبر القارئ على قراءة نص رديء أهون من أن تفسد ذوقه في الحكم على نص رديء)، وهذه خيانة لنص الشاعر من جانبي، تضيف

إلى خيانـاتي السابقة في نقل النصوص الأجنبية بغرض تقريبها إلى القارئ من غير أصحاب اللغات. لابدّ للنص المنقول أن يراجعه ويدققه شخص غير الناقل، له من الثقافة والمعرفة باللغات ما يؤهّله لذلك وأنا شخصياً لم أنشر كتاباً نقلته قبل أن يخضع لتمحيص (الرقيب الأول) أم بشار، رفيقة دربي في عذابات الترجمة، وهي رقيب لا يتساهل حول دقة العبارة وتماسُك الأسلوب. وأحسب أن التدقيق والمراجعة لابدّ منهما لضمان نتيجة مرضية. ولا غضاضة في ذلك ولا انتقاصاً لكفاءة الناقل.

وثمّة مسألة مشابهة في نقل النصوص العربية إلى لغة أجنبية، قد تكون أشد خطورة. لأننا نريد نقل تراثنا العربي إلى قارئ أجنبي هو غير محايد في الغالب. لذا يجب مضاعفة الجهد. وهذا ما تفعله الشاعرة الناقدة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي في مشروعها الرائد (بروتا) لنقل الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية ونشره لدى كبريات دور النشر الأوروبية مثل (بريل الهولندية) ومطبعة جامعة كولومبيا، ونورتن وغيرها في أميركا. إن توالي طبعات كتب حرّرتها مثل (الشعر العربي في القرن العشرين) و (أدب الجزيرة العربية) و (أنثولوجيا الأدب الفلسطيني) وبقية الكتب التي زادت عن الأربعين هي خير دليل على أسلوبها في إدارة الترجمات ومخاطبة العقل الأجنبي. وأنا أتحدّث عن خبرة عشرين سنة في التعاون مع هذا المشروع. تعرض المحرِّرة نصوصاً تختارها بمعرفتها بمسار الثقافة في الغرب. وتختار نقلة من أصحاب الثقافة الأدبية واللغوية من أقطار عربية شتّى، تتوسّم فيهم القدرة على النقل إلى الإنجليزية. ثمّ تعرض النصوص المنقولة إلى الإنجليزية على أستاذ متخصص أو أديب من أبناء اللغة الإنجليزية، شرط ألاّ تكون لديه معرفة بالعربية. يقرأ هذا الأخير النص ليرى هل يسيغ لغته المترجمة، ثم يعمل جهده في التصويب والتقويم ليكسب النص المترجم (طلاوة إنجليزية) تستهوي القارئ الأجنبي. وهذه الوسيلة لو طبّقت على كل ما ينقل إلى العربية لغدت النصوص المترجمة أكثر طلاوة بعد إخضاعها لذوق أديب عربي أو أستاذ متخصص لا علم له باللغة الأجنبية.

لكن هذا الإجراء في العربية قد لا يخلو من مزالق، إذا لم يكن القصد من المراجعة بريئاً لوجه الله. أذكر هنا مثالاً طريفاً (وقصدي بريء، لوجه الله واحتراماً للعلم والمعرفة والذوق، و و و). قبل ثلاثة عقود عجاف أصرّ أحد المتّصلين بمشروع نشر ثقافي كبير أن يكلِّف صديقاً له بترجمة مسرحية (هاملت) لشكسبير. حاولتُ من جهتي أن أثني الرجل عن عزمه وتكليف الصديق اللوذعي بترجمة مسرحية غيرها، لأن ترجمة (المرحوم) الأستاذ جبرا، كانت قد صدرت ببيروت قبل ذلك بكثير وأُعيد طبعها، و (واقتبسها) تلفزيون بلد عربي شقيق واستعملها في عرض فلم عن المسرحية، دون الإشارة إلى المترجم. طبعاً أصرّ صاحبنا، وتمّت الترجمة و (عبث) بها قلم المراجع، صاحبنا ما غيره، فغيّر وبدّل ما شاء له هواه، فغيّر مقطعاً جميلاً من كلام هاملت يقول فيه (ألا ليت هذا الليل يغدو دثاراً.) فمسخ العبارة الجميلة إلى (ليت هذا الليل يصبح، بطانية.) أقسم باللات والعزّى. بطانية ولا أقل. يا ويلتاه. و (يا خجلة الأشراف من أوس ومن نزار) على مصير لغتنا التي (هي البحر في أحشائه الدرّ كامن).

المهجَرون الجدد حسبوا أن الهجرة ستفتح لهم آفاقا لم تتيسر في بلادهم، وقد خاب ظن أغلبهم .. وليس لهم أي منهاج عمل أو خطة أو مذهب شعري

❖ لك اهتمام بتتبع الأثر العربي ثقافياً وفكرياً في الحضارة الغربية، كدراستك عن تأثير شعراء الأندلس في شعراء التروبادور، هناك تيار واسع ينكر هذه التأثيرات ويقلل من قيمته، ويرى أن هذا الاتجاه ليس إلاّ نوعاً من الحنين إلى أمجاد واهمة، بسبب هزائم الحاضر، وهناك تيار آخر يعلي من الأثر العربي والماضي العربي إلى درجة التصنيم، والتقديس. كيف نقدر ذاتنا الحضارية وفي الوقت نفسه نهتم بحاضرنا ونصنع المستقبل أيضاً، بعيداً عن الإقامة في الماضي أو محوه وإنكاره !!

** خوفي من التيار الذي (يُعلي من الأثر العربي والماضي العربي إلى درجة التصنيم والتقديس.) هو الذي أقعدني منذ حوالي ربع قرن عن إخراج كتابي عن (دور العرب في تطور الشعر الأوروبي). لقد درستُ أغلب ما كتب عن أثر الشعر الأندلسي في ظهور أول شعر غنائي بأول لغة انقطعت عن لاتينية العصور الوسطى في أوروبا، لم يكن له جذر في الشعر الإغريقي أو اللاتيني. كان ذلك شعر (التروبادور) الجوّالين، أشباه الوشّاحين والزجّالين في الأندلس، ولغة (بروفنس) أي (الإقليم) في جنوب غرب فرنسا وشمال غرب إسبانيا في الخريطة المعاصرة. درستُ ذلك في سنة تفرّغ علمي بجامعة

كمبردج، وباللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية. وهالني ما لقيتُ من حجج على كون الموشح هو الأساس الذي قام عليه شعر التروبادور. كان الباحثون من الإيطاليين والفرنسيين والإسبان قد نشروا دراسات يعود بعضها إلى العام ١٥٧١. ليس بين من قرأت عربي واحد، بل إن معظمهم من رجال الكنيسة الكاثوليكية أو الكنائس الأخرى في فرنسا وكندا. بل إنّ من بينهم (ليفي بروفنسال) الفرنسي اليهودي الذي قضى سنة ١٩٥٠ محاضراً في جامعة الإسكندرية. كان هؤلاء جميعاً يقدّمون البراهين والنصوص التي تثبت أن الموشّح والزجل هما أساس أول شعر غير كنسي وغير لاتيني، ظهر في الجنوب الفرنسي (الوثني) حسب وصف مطران باريس (إنوسنت الثالث) ولا أدري إن كان اسمه يدلّ على (البراءة) فعلاً. فقد قاد حملة ضدّ الجنوب الفرنسي وقضى على حضارة ذلك الإقليم المزدهر، لأسباب اقتصادية (غير بريئة) فتفرق التروبادور شرقاً إلى إيطاليا وألمانيا و شمالاً إلى إقليم بريتاني شمال غرب فرنسا وزرعوا الأغراس الجديدة لشعر دنيوي غنائي غير كنسي بينه وبين الموشّح والزجل وشائجُ كثيرة، تنتظر أن أنفض عني غبار الكسل والخوف لأظهرها في كتاب تدعمه الأمثلة والتواريخ.

في العقود الأخيرة من القرن العشرين ظهرت تيّارات (معادية) من جهات لا تخفى على (القارئ اللبيب) تنعق بما لا تسمع، تحاول إنكار الأثر العربي ولا تقدّم من الأدلة ما قدّمه الإسبان الكاثوليك – ولا أحسبهم في قرارة أنفسهم متعاطفين مع العرب والإسلام، وهم أحفاد فرديناند وإيزابيلا والمطران خمنيث الذي أمر بإحراق المكتبات العربية يوم ١٤٩٢/١/٢. لكن هؤلاء الإسبان الكاثوليك (علماء) بالدرجة الأولى، من أمثال (آسين بلاثيوس) و(آنخل كونذالث بالنثيا) و(كارثيا كومز). والمؤلم – دون طرافة – أن بعض الكرام الكاتبين من أبناء الضاد تنبّهوا مؤخراً إلى هذه الحقائق، وراح بعضهم (يلطش) آراء الإسبان ويوحي بشكل مؤدّب أنها من (بنات أفكاره) لأن (للذكر مثل حظ الأنثيين)، فتكون هذه (نصف أفكاره) لأنه نقلها عن غيره.. وليس هنا معرض التجريح والنميمة، بل إنّ النصّ وذكر المرجع وتوثيقه أبلغ من (كيل الاتهامات).

كيف نقدّر ذاتنا الحضارية؟ بأن نقارن بين ما كان لنا وما كان لهم في أوج الحضارة العربية في بغداد والأندلس يوم كانت أوروبا ترسف في ظلمات العصور الوسطى. ولكن ما الذي حصل في أوروبا عند نهاية العصور الوسطى في حدود عام ١٤٩٢ وبداية السقوط العربي منذ ذلك التاريخ الذي بدأ العصور المظلمة العربية؟ تناحر وتنافس على سلطة دنيوية زائلة، ومال لن يعيش جامِعُهُ طويلاً لينعم به (وكم تركوا من جنّات وعيون وزروع ومقام كريم). منذ سقوط الأندلس والعرب في تراكض نحو الهاوية (وكل حزب بما لديهم فرحون) وعلى الرغم من أننا لا نجهل هذا تجد (من يعرف لا يستطيع، ومن يستطيع لا يعرف)، فكيف نهتم بحاضرنا و(من يعرف) في هجرة دائمة خارج وطنه ليزيد بمعرفته غنى معرفة أوطان غير وطنه؟ وكيف نصنع المستقبل والإنسان العربي في الغالب مهاجر في وطنه أو غريب في غير وطنه؟ يتنقل الأوروبي بين بلد وآخر بالهوية الشخصية، أما نحن، فإننا لو استطعنا التنقل فبجوازات سفر تطفح بأختام الحدود متعددة الألوان والأشكال، نتحسس جواز السفر صباح مساء لنطمئن إلى وجوده سليماً معافى، ونتحقق من صحة الأختام والتواريخ ونخشى أن نتجاوز حدود الإقامة في البلد العربي الشقيق لئلا ندفع الغرامة. الإقامة يجب ألاّ تكون في الماضي الذي يجب ألاّ نمحوه أو ننكره، بل أن نبقيه حياً في الذهن نفيد من تجاربه ونتجنب ما كان فيه من مزالق. وهذا معنى التجربة.

ألكسندر بوب: أن تسيء إلى صبر القارئ على قراءة نص رديء أهون من أن تفسد ذوقه في الحكم على نص رديء

❖ في كتاباتك النقدية تميّز بين (الشّعر الحر) و(قصيدة النثر) و(شعر التفعيلة). نحبّ أن تقدّمَ لنا تمييزاً مكثفاً بينها، لأن الخلط ما زال مستمراً بين هذه التسميات حتى في كتابات المتخصصين.

** بلى! هذا الخلط مصيبة في الكتابات النقدية منذ عام ١٩٤٧ وأحاديث نازك الملائكة عن (الشعر الحر) وهي التسمية الخطأ لشعر التفعيلة الذي طوّرته في أولى قصائدها بعنوان (الكوليرا). طوال عقود أربعة عجاف وأنا أكرّر في جميع كتاباتي أن (الشعر الحر) تسمية اخترعها الشاعر الأمريكي (والت وتمن) عام ١٨٥٥ في مقدمة مجموعته (أوراق العشب). والترجمة العربية للمصطلح الأمريكي غير دقيقة أساساً. فالعبارة هي Free verse وليس.Free poetry والمشكلة أن كلمة Verse تعني (بيتاً من الشعر المنظوم) بينما كلمة Poetry تعني الشعر بمعناه الأوسع. كان الحريُّ بالمصطلح أن يترجم إلى (النظم الحر) لأن ما طورته نازك الملائكة ومعها بدر والبياتي وبلند والتابعين

هو نظم بالتفعيلة يتحرر من عدد التفعيلات في بحور الخليل، ولكن الخطأ شاع واستشرى، وغلبت عليه الحكمة المأفونة (خطأ شائع خير من صحيح مهجور) وهو موقف يصوّر تحجّر الفكر لدى بعضنا ورفض الرجوع عن الخطأ.. مع أنه (فضيلة).

والترجمة الفرنسية للمصطلح الأمريكي هي Vers Libre وليس Libre. Poésie ففي الفرنسية، كما في الإنجليزية شعر موزون مقفى بعدد محدد من التفعيلات إلى جانب (شعر حرّ) غير موزون ولا مقفى، يحمل شحنة شعرية هي في شعر (بول إيلوار) شبيهة بشعر (والت وتمن) و(إليوت) من بعده. أما في العربية، فشعر التفعيلة يلتزم الوزن والقافية، لكنه (يتحرر) من عدد التفعيلات الخليلية ومن حرف الرويّ الواحد. فهو (نظم شعري) لأنه موزون مقفى ولأن شحنته الشعرية لا تخفى على أي متذوق للشعر. لنستمع إلى بدر (عصافير.. أم صبية تمرح / عليها سنا من غدٍ يلمح / وأقدامها العارية / محارٌ يصلصل في ساقيه / لأثوابهم زفّة الشمال / سرت عبر حقل من السنبل / كهسهسة الخبز في يوم عيد / كغمغمة الأم باسم الوليد / تناغيه في يومه الأول)، رنّة (فعولن) لا تغيب عن الأذن، والقافية كذلك.

في تراثنا العربي مفهوم محدد للشعر منذ ابن سلام الجمحي وابن قتيبة: (الشعر كلام موزون مقفى يفيد معنى، فإن لم يفد معنى فهو ليس بشعر وإن أتى بالوزن والقافية)، هذا قانون لا نخرج عنه. أما (النظم الحر) فهو يقع في حدود هذا القانون التراثي. لكن (الشعر الحر) هو ذلك النوع (المستورد) من خارج تراثنا. لا بأس أن تتطوّر الكتابة في العربية لتجري على (سطور) تتراوح طولاً بين كلمة واحدة وسطر طويل أو أكثر، إذا كانت الكلمة الواحدة أو السطر الطويل أو أكثر مما يؤدي فكرة أو صورة بعينها، وهذا هو قانون (الشعر الحر) الأمريكي – الأوروبي: لا وزن ولا قافية، إلاّ ما جاء عرضاً، كما في بعض شعر إليوت. والمصيبة أن بعض أصحاب الشعر الحرّ في العربية استعذبوا الانفلات من قيود الوزن والقافية فجاء رصف الكلمات من أعجب العجب. فإذا سألت عن المعنى والمغزى والصورة.. كان الجواب (إني خيّرتكِ فاختاري) مع الاعتذار لذكرى نزار.

من أمثلة (الشعر الحر) الجيد في العربية أعمال جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ، محمد بنّيس، محمد الماغوط، إبراهيم نصر الله وغيرهم. وهو القليل الجيّد مِمَّا نُشِرَ في العقود الثلاثة الماضية. أما أغلب ما نقرأ في صحف اليوم فهو من باب (كتابات شابّة).

أما (قصيدة النثر) فهي من (مخترعات الفرنجة) لصاحبها (بودلير) الذي سمّاها poeme en prose أي (قصيدة نثر) أو (قصيدة النثر). هذه كتابة ذات شحنة شعرية مكثّفة تمتدُّ فقرات بطولها أو صفحات، لا وزن فيها ولا قافية ولا أسطر قصيرة مثل (الشعر الحر) عالجت هذا النمط في الكتابة الشعرية (سوزان برنار) الفرنسية ثم (لطشها) شاعر معاصر وادّعاها لنفسه. وهنا انفتحت أبواب أخرى من الانفلات، لكن (الساحة الأدبية) لا تخلو من قصائد نثر عربية على درجة عالية من التركيز والإيحاء.

❖ تبدو في كتابك (مدائن الوهم) شديد النقمة على الشعر الذي ظهر باسم (الحداثة) في العقدين الأخيرين، هل تعتقد أننا نعيش حقبة انحطاط جديدة.. أم أن ما نشرته مجلّة (الناقد) ودار رياض الريس هو الذي يوصلنا إلى هذه النتيجة، بمعنى أن مجلة الناقد هي التي تبنّت اتّجاه الركاكة والغثاثة وسوّقته على حساب أصوات أخرى أكثر تقدّماً ورُقياً وشعرية ؟؟

عبارة من مسرحية هاملت بترجمتين عربيتين: (ألا ليت هذا الليل يغدو دثارا) و(ليت هذا الليل يصبح، بطانية)

** بلى، كذلك! في كتابي (مدائن الوهم) أنا شديد النقمة على (أغلب) الشعر الذي ظهر باسم الحداثة في العقود الثلاثة الأخيرة. لكن نحن لا نعيش (حقبة انحطاط) جديدة، لأن انحطاطنا القديم ما يزال ماثلاً. في جميع العصور تجد الغثّ والسمين، وعصرنا ليس بدعة. ثمّة الكثير من جيّد الشعر ورائعه، حتّى في أيامنا هذه. هل قرأت المغربي محمد بنّيس، أو شعر (الموكل بفضاء الله يذرعه) ذلك المظفر النوّاب ؟ عندها سترى أن الشعر ما يزال بخير على الرغم من اختناقه بالشوك والدغل.

إنّ ما نشره (رياض الريّس) في مجلّة (الناقد) أو في سلسلة مجموعات شعرية ليس تكريساً للركاكة والغثاثة. عمل الريّس فعل خير يجب أن يُشكر عليه، لأنّه قدّم عيّنات مما يكتب، وعلى القارئ ومتعاطي النقد أن يكشف عورات هذا (الشعر). ثم إنّ الريّس قد نشر أعمالاً شعرية متميّزة لشعراء مثل محمود درويش، سميح القاسم، بلند الحيدري، سعاد الصباح وغيرهم. أما المتشاعرون نظماً أو تحرراً فيجب ألاّ يغضبنا نشر أعمالهم، بل علينا أن نتميّز هذا الغث الركيك الذي لم يجرؤ على نشره

سوى رياض الريس، لتكمل صورة المشهد الشعري أمامي وأمامك. لقد (فضحت) الكثير من أمثلة الغثاثة والركاكة في مجموعات نشرها رياض الريّس، ولا أريد أن أُعيدَ هُنا ما قلته في (مدائن الوهم).

❖ موسوعة المصطلح النقدي، أحد مشاريعك الرائدة، وهي اليوم مرجع أساسي للنقاد والقراء المهتمين، صدر منها ١٦ جزءاً، من بين (٤٤ جزءاً). هل تفكّر في نشر الموسوعة كاملة.. ولعل هذا مطلب للمهتمين والمتابعين.. فما رأيك؟

** موسوعة المصطلح النقدي توقف نشرها عام ١٩٨٤، ومنذ ذلك اليوم وأنا أبحث عن (ناشر) لا (ناشل)، يكون (دَفَعاي) لا (قبضاي). مرّةً قال المرحوم توفيق الصايغ ما معناه: (إنَّ الشاعر يحلو له أن يكلل جبينه بالغار، ولكن يجب ألاّ تَحفى قدماه)، والناقل أو المترجم ينطبق عليه القول نفسه. ثمّة (ناشرون) يريدون من الكاتب أو الشاعر أو المترجم أن (يدفع) لهم جزاء ما ينشره لهم، لينعموا هم بأرباح البيع ووجاهة الكروش المنتفخة. لكن الدنيا ما تزال بخير. ثمة ناشرون آخرون يدرسون قيمة الكتاب وتسويقه ويقتطعون جزءاً من الأرباح تُدفع لِمَن يسهر الليالي في طلب المعالي، فكتب أو نظم أو ترجَم.. دعواتكم أن يرزقني الرزاق بناشر من هذا الصنف.. وثَمّةَ مفاوضات مع ناشر أتوسَّم فيه الخير، لكي أُكمِلَ بقيّة الأجزاء الأربعة والأربعين.

❖ في الفصل الأخير من (مدائن الوهم) عرضت للشعراء الذين ينتمون إلى فئة (وشاعر لا تستحي أن تصفعه) ومع ذلك تجنّبت أن تسمّيهم، واكتفيت بأسماء مجموعاتهم.. ألا تعتقد بأن تسميتهم كانت ضرورية.. من باب الوصول بالجرأة في كشف الزيف والركاكة إلى أقصى حدودها.. ما تعليقك على ذلك؟

** إذا كان الراجز القديم قد صنّف الشعراء إلى صنوف أربعة، رابعها «وشاعر لا تستحي أن تصفعه» وأنا حوّلتها إلى «وشاعر من حقّك أن تصفعه» (مع هذا الزحاف البسيط) وفي التراث القديم روائع من الشعر تطغى على الركيك القليل، فماذا سيكون شعور الراجز لو قدّر له أن يقرأ بعض المجموعات الست والثلاثين التي عرضتُ لها؟ لقد تجنّبتُ ذكر أسماء أصحاب تلك (الروائع) لأنّي لستُ في معرض التشهير. وكفى خزياً أن (نقتطف) بعضاً من تلك الروائع. أي صاحب ذوق شعري يمكن أن يسيغ كلاماً مثل: (عندما كنت صغيراً / ضاعت الدمية في البحر / فتماديتُ أُضيع كل شيء بعد ذلك / فأنا كنت أضعتُ لغتي، ودروسي / وحذائي.. وكل من أحببتهنَّ في حياتي)؟ الجمعُ بين الدمية واللغة والدروس والحذاء والحبيبات في (شعر حرّ) هو آية من آيات البطولة الشعرية في هذا الزمان (اللا يقدّر) العبقريات الشعرية. وهذه رائعة شعرية أخرى (أرقدتني تحت تينة: ريمٌ على القاع / ورقَصت عليَّ / قلتُ في سكّةٍ وجيعةٌ وضوءٌ / فرقصتُ على ماء ورقصتُ علَيّ). حبّذا لو يتصدّى أحد المعجبين بهذا الهراء فيشرح لي، ولك، معنى هذا (الحكي) واتّجاهات الرقص والمرقوص عليه. وهذه عيّنة أخرى (قابلتها وهي تخبئ في ثيابها تفاحة طائبة). أين اختبأت هذه (الطائبة)؟ وعن (الوردة اللاسلكية) يقول المحروس (وشجّجتها في صحن المسافر خانة) يا مسافر وناسي هواك.. لافظ فوك ولله أبوك وأنت القائل (اكتب على ظهرها الذي عندي: تشبهين يناير ٧٧.. يا يناير ٧٧ ضاجع عشيقتي في الصولجان)، مثل هذا الشاعر.. أيكفي أن تصفعه؟؟

❖ هناك شعراء ونقّاد يتحدّثون عن ظاهرة (المهجرية الجديدة)، في ظل تطوّر الاتصال في العالم.. أو العولمة بكل استحقاقاتها.. هل هناك مهجرية جديدة.. وكيف تقوم مستوى ما ينتج من شعر وإبداع مما يتسمّى بهذه التسمية.

** من الذي يتحدّث عن (المهجرية الجديدة)؟ هذا جهل بمعنى (المهجرية القديمة) وظلم لها، لأن شعراء المهجر في أوائلِ القرن العشرين أدخلوا في الشعر العربي أنساغاً جديدة وألواناً من الحيوية. أما هؤلاء (المهاجرون) أو (المهجَّرون) فلا أجدُ في أغلبِ أعمالهم ما يلحق بغبار شعراء (الرابطة القلمية) أو (العصبة الأندلسية). المهجريون جماعة تربطهم رابطة ولهم أهداف محددة. أما هؤلاء (المهجّرون) فلا أجد ما يجمعهم سوى الحنين إلى الوطن، ولكنهم ليسوا مجتمعين في بلد واحد وليس لهم – على قدر ما يبدو من أعمالهم المنشورة – أي منهاج عمل أو خطّة أو مذهب شعري. هؤلاء نفرٌ حسبوا أن الهجرة إلى بلاد أخرى ستفتح لهم آفاقاً جديدة لم تتيسّر لهم في بلادهم، وقد خاب ظنّ أغلبهم. وإلاّ فما الذي يجمع شاعراً يكتب بالعربية في فنلندا مع آخر في جبل طارق وثالث في غواتيمالا أو في السويد؟

ثم، ما دخل الحاسوب ووسائل الاتصال المتطورة بشعر هؤلاء المهجَرين سوى أنّ كتاباتهم تصل إلى الآخرين بسرعة تفوق سرعة البريد؟

❖ هل أنتَ راضٍ عن مسيرة حياتِكَ كل الرضا. لو قيض لك أن تعود إلى مراحل سابقة، هل ثمّة ما تحبّ أن تحذفه. أو تغيّر مسيرته؟؟

** لو كنتُ راضياً عن مسيرة حياتي العلمية كلّ الرضا لتوقّفت عن الكتابة والترجمة. ليس ثمة ما أريد أن أحذفه سوى رغبتي المَرَضيَة في مساعدة الآخرين، وقد تبيَّن لي أنَّ أغلب من ساعدتهم قلب لي ظهرَ المِجَن. ومَع هذا ما زلت أحبّ مساعدة الآخرين، ولا أتحدَّث عن ذلك ولا أُشير إليه، لأن الحديث عنه يؤلمني ويظهرني بمظهر الغرير الذي لا يفهم طبيعة بعض البشر. في المدرسة الابتدائية كان الحانوت القريب من المدرسة الذي نشتري منه الحلوى تمتلئ جدرانه بلوحات من الخطّ الجميل من رقعة ونسخ وثلث وديواني وكوفي، وأنا أحبُّ الخطّ الجميل. اجتذبتني لوحة في الحانوت تقول (اتقِ شرَّ من أحسَنتَ إليه) ولم أستطع الاقتناع بذلك الكلام وسألت (عمّو ذنون) عن قائل هذا الكلام فقال إنه (حديث شريف)، لم أقتنع بالجواب، ولم أصدّق أنه حديث شريف. ولكن حوادث كثيرة في حياتي أظهرت لي أن كثيراً ممن أحسنتُ إليهم وساعدتهم، على ضعف إمكاناتي، قد انقلبوا عليَّ. وما زلتُ غير مقتنعٍ بما خُطَّ على تلك اللوحة الجميلة في دكّان الحلوى. في مسيرتي العلمية في العشرين سنة الأخيرة، وددتُ لو انصرفتُ إلى الكتابة النقدية أكثر من انصرافي إلى الترجمة، ولكن ثمة ظروف كانت تدفعني إلى الترجمة، أوّلها هذا الشعور الطاغي أن من توافر على دراسة الآداب في بلاد أجنبية عليه أن ينقل ما تعلّمه إلى أبناء وطنه من غير أصحاب اللغات.

❖ في أعمالك النقديّة تلحّ كثيراً على المعنى، (البحث عن معنى) أيضاً عنوان أحد كتبك، مقابل هذا هناك نقاد يتحدّثون عن (أفول المعنى) أي أن المعنى لم يعد مركزياً في الشعر الجديد أو تجارب الحداثة. فماذا تقول عن المعنى. وهل ما زلت تبحث عنه ؟؟

** إذا خلا النص من المعنى، فما الذي يبقى منه؟ ولماذا يكتب الكاتب أو الشاعر؟ أول كتبي النقدية عنوانه (البحث عن معنى) وليس (المعنى) لأنه لو لم يكن في النص سوى معنى واحد لانتهت قيمة النص. لكن البحث عن (معنى) يقتضي العودة إلى النص مراراً والتفكير فيه تكراراً لاستغوار طبقات من المعنى وهذا من صفات النص الجيّد.

أمّا الحديث عن (أفول المعنى) في الشعر الجديد، فهو مما ينفي عن النص صفة الشعرية وصفة الجِدة، ولا يبقى منه سوى قشور اللا معنى و(صف الحكي)، فلماذا يضيع القارئ وقته وجهده في شيء (لا معنى له)؟ ثمّ، من الذي يربط بين (الحداثة) و(اللا معنى)؟ خذ أي نصّ شعري من الجاهلية فصاعداً، أو أي نصّ نثري بدءاً من خُطَبِ (قس بن ساعدة الإيادي) فصاعداً. إذا لم يكن في النص معنى فما الذي يبقى منه؟ في الأعمال الكبرى لا يتوقف البحث عمّا فيها من معنى أو أكثر. في قصيدة شكسبير (العنقاء واليمام) التي عالجتها قبل أكثر من ثلاثة عقود حاولت أن أبحث فيها عن معنى لم أعثر عليه يوم درستها أول مرة. ومثل ذلك قصيدة الشاعر الأمريكي (والاس ستيفنز) المتوفى عام ١٩٥٥ ويلقّبه النقاد باسم (شاعر الشعراء) بمعنى أن فهمه مقتصر على الشعراء. في قصيدته (صباح الأحد) ما زلت أبحث فيها عن معنى. في قصيدة إليوت الكبرى (الأرض اليباب) من يستطيع القول إنه توصّل فيها إلى معنى بعينه؟ طبقات المعنى في الأعمال الكبرى لا تنتهي إلاّ لتبدأ من جديد. في مدائح المتنبّي وفي أهاجيه، هل يتوصّل القارئ الجادّ إلى معنىً قصده الشاعر ويقف عنده؟

❖ مشاريعك الجديدة، ما الذي تفكّر فيه أو تخطّطُ له الآن، في الترجمة أو النقد، (ما الجديد لديك؟).

** مشاريعي الجديدة/ القديمة تشغلني ليل نهار. ولكن هات صفاء الذهن، وهات القدرة على تناسي ما يحدث حولنا بين الماء والماء. وليس هذا بعذر. تفكر وتخطط وتسمع خبراً في الصباح عن حادث في هذا البلد العربي أو ذاك فيتعكّر مزاجك وتفكّر بالناس الذين أصابهم ما أصابهم فيتضاءل الاهتمام بكل مشروع للكتابة أو الترجمة. وليست هذه بحساسية مفرطة تجاه الأحداث في بلادنا. أعرف أن كتباً كبيرة كتبت، وقصائد فذّة نُظِمَت تحت وابل القصف والنار. لكن طاقة بعض الناس على الاحتمال محدودة.

مع ذلك كلّه، آمل أن أتفرّغ لإنجاز كتابي عن (دور العرب في تطوُّر الشعر الأوروبي) كما آمل التوصُّل إلى اتّفاق مع دار نشر تسهل لي مهمّة إكمال ترجمة (موسوعة المصطلح النقدي) وقد كثُرَ السؤال عنها من جهاتٍ شتّى. ولكن. ولكن.. دعواتكم الصالحات.

بهاء الدين الطود:

أنا كائن روائي بالقوة وبالفعل

حرصت على إبقاء الرواية محايثة للواقع متماسة ومتماهية معه

حاوره: عبدالرحيم العلام★

** اكتشفت بعد كتابة الخاطرة والمقالة والقصة القصيرة، أن التعبير السردي الروائي أقرب اليّ من أي شكل تعبير آخر، وان الرواية هي الأقدر كشفاً عما يجيش به صدري من قلق ومشاعر وأحلام، كما ان قسماتي النفسية من أساسها وجذورها تتمثل في الرؤية الكلية الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى الأشياء الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والميكروسكوبية التي هي مادة الرواية وجوهرها **

ينتمي بهاء الدين الطود الى الجيل الجديد من الروائيين المغاربة الذين جاءوا «متأخرين» الى كتابة الرواية، قادمين اليها من مجالات وانشغالات واهتمامات، غير أدبية، فأمدوا المشهد الروائي بالمغرب بنصوص ذات أهمية قصوى ومؤثرة، بما هي نصوص تمكنت عبرها، مدونة الرواية المغربية من تجديد دمائها السردية واسئلتها التخييلية والدلالية، وأيضا من توسيع دائرة تلقيها وانتشارها، خارجيا (نذكر هنا، تجارب كل من: عبدالله العروي، سالم حميش، احمد التوفيق، كمال الخمليشي...) بالإضافة إلى هذه التجربة الجديدة والأولى لبهاء الدين الطود، التي تمكنت، بعد فترة وجيزة، من تحقيق انتشار لافت، على مستوى التلقي والمتابعات النقدية.

وبصدور روايات مغربية جديدة، من قبيل رواية «البعيدون» لبهاء الدين الطود، يزداد تفاؤلنا بمستقبل الرواية المغربية، اكثر مما كان عليه الأمر في السابق، فداخل التراكم الروائي لفترة زمنية معينة، يحدث، فجأة، ان يظهر روائي جديد في مشهدنا الأدبي، يعيد للرواية المغربية انتعاشها وبريقها الذي يتعرض بين الفينة والاخرى، لبعض الخفوت والتلاشي.

وبهاء الدين الطود أحد هؤلاء الروائيين المغاربة، الذي حملته لنا بداية العقد الجديد من القرن الحالي، لكي ينتمي بدوره الى فئة الكتاب المغاربة المجددين (القريبين) منا، وغير «البعيدين» عن أسئلة مجتمعاتنا العربية.

★ ناقد من المغرب

**** بالنظر الى التقسيم الجغرافي لبلادنا، يلاحظ أن المنطقة الشمالية قد أمدت مشهدنا الأدبي المغربي بالعديد من الشعراء، من الذكور والاناث، غير انه يلاحظ ان الأستاذ بهاء الدين الطود قد سار ضد التيار، باختياره ركوب مغامرة السرد، من خلال نص روائي أول «البعيدون»، يعد بالشيء الكثير، فما سر اقبالكم على كتابة الرواية دون الشعر، مع العلم ان روايتكم هذه لا تخلو لغتها من مسحة شعرية نافذة، أهو فقط ارتماء داخل زمن السرد وموضة كتابة الرواية؟**

– ان سؤالكم يتضمن رأياً وسؤالا في الآن نفسه. فمن حيث الرأي، يحيل السؤال مبدئيا على النظرية الاقليمية في الأدب التي اقترحها «تين» في فرنسا، والتي ترى ان الادب ليس إلا ثمرة من ثمرات البيئة. وقد تبنى هذه النظرية في مصر «أمين الخولي» وآخرون.

واذا كانت هذه النظرية ترى ان الواقع المحلي ينعكس على النص الأدبي، فليس ضرورياً ان ينعكس على الاجناس الأدبية، أي بقياس الاجناس الأدبية على الموضوع الأدبي، وهو ما يفهم من رأيكم القائل بتخصص الشماليين في الشعر، وتخصص غيرهم من المغاربة في غير هذا الجنس ومنه الرواية، وبأنني كروائي أمثل استثناء في هذا الباب.

شخصيا لا أرى أن هذا التصنيف الجغرافي يصادف الصواب، ذلك أن المغاربة شمالا وجنوبا، شرقا وغربا قد كتبوا في مختلف الاجناس الأدبية، دون أن ينفرد اقليم ما بجنس أدبي دون آخر.

ولا أبالغ اذا قلت أن أول رواية بالمعنى الحديث كتبت في المغرب، هي رواية «الزاوية» للتهامي الوزاني سنة ١٩٤٢، والتي تعد رائدة الروايات المغربية، وتعلمون جيدا انه من الشمال، ومن تطوان بالذات.

أضف الى ذلك ان الشمال عرف روائيين متميزين آخرين، أذكر منهم: احمد عبدالسلام البقالي ومحمد الهرادي وعبدالقادر الشاوي ومحمد شكري وعبدالحي المودن وكمال الخمليشي، بل ان الشمال عرف روائيين أبدعوا بالاسبانية كمحمد التمسماني صاحب رواية EL MUNDO CARBON الصادرة في الخمسينيات. وبالفرنسية كعبدالقادر الشاط صاحب رواية «فسيفساء باهتة» الصادرة عام ١٩٣٠ والتي عرضت عام ٢٠٠١ في معهد العالم العربي في باريس ضمن الروايات الأولى المكتوبة بالفرنسية وغيرهم، مما يجعلني اخالفكم الرأي فيما تقولون به من تخصص الشمال في الشعر دون غيره من الاجناس الأدبية.

أما بخصوص اختياري الكتابة الروائية، فلم يكن ارتماء داخل النص بقدر ما كان اختيارا واعيا مؤسسا ومبنيا، وفي الوقت نفسه كان استجابة ملحة لما يجيش بوجداني، وتلبية لحاجة ماسة الى البوح والتنفيس.

فقد كنت أراود الروايات عن نفسها، وأحول كل أحاديثي ورسائلي الى بنيات سردية.

وقد أطلت البحث عن الشكل الفني الملائم لاخراج ما تفيض به نفسي من مشاعر وأفكار وقلق وتوتر، فبدأت بكتابة القصة القصيرة من باب التمرين السردي، لكنني اكتشفت ان الاعمال الابداعية التي يتحقق لها الخلود هي الأعمال الروائية، فتوجهت الى الرواية اقتناعاً مني بأن الحياة الحق، رواية طويلة وليست قصة قصيرة، فضلا عن ان الرواية قد تستوعب بامتياز حكايات قصيرة في اطار ما يسمى بالانشطار الروائي.

الحياة الحق، رواية طويلة وليست قصة قصيرة

**** جاءتنا رواية «مجنون الحكم» لسالم حميش من ناشر خارجي (رياض الريس بلندن)، ورواية «العلامة» لنفس الروائي عن دار الآداب في بيروت، كما صدرت روايتكم عن دار نشر عربية خارجية أيضا (دار الهلال بمصر)، وهي ثالث رواية مغربية تصدر عن هذه الدار. وفي الوقت الذي جلب لنا فيه حميش جائزتين هامتين من الخارج، تم اختيار روايتك أنت لتوزع على المكتبات المدرسية بمصر، وهو حدث لا يمكن المرور عليه هكذا بسرعة، اعتبارا لكونه يجسد، من أحد جوانبه، نوعا من «الغزو الأدبي» المغربي المضاد، بعد فترة طويلة كان فيها النص الأدبي المصري هو الذي يكتسح مكتباتنا ومقرراتنا التعليمية، في جميع مستوياتها.. ففي نظرك ما هي الأشياء التي عثر عليها التربويون والمسؤولون على شؤون الكتاب، في مصر في روايتك لأجل اختيار توزيعها في الخزانات المدرسية المصرية؟**

– لقد بدأ المشارقة يُعنون في العقود الاخيرة بالأعمال الإبداعية المغربية الجادة والجيدة، وينشرونها في أشهر دور النشر لديهم.

وقد نشرت دار الهلال على سبيل المثال لمحمد عزيز الحبابي ولعبدالكريم غلاب، كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤخراً رواية «زمن الشاوية» لشعيب حليفي.

وهذا يعني ان الابداع المغربي قصة ورواية وشعراً اخذ يتبوأ مكانة لافتة في فضاء الابداع العربي، لدرجة أن أحد أصدقائي من النقاد المعروفين في مصر قال لي مرة وهو يقصد المبدعين المغاربة: «المغاربة قادمون» ولكن، هذا لا ينبغي ان يصيبنا

بنوع من الغرور والتطاوس والنرجسية نتوهم معه ان هناك غزواً أدبياً مضاداً فما زالت قامة بعض الروائيين المشارقة أسمق من قامة روائيينا المغاربة، وما زالت بعض النصوص الابداعية المشرقية آخذة بلب القراء المغاربة مستحوذة على اهتمامهم.

ولعل المستقبل كفيل بأن يجعل الروائيين المغاربة يذهبون أبعد مدى في المسير الابداعي حد منافسة نظرائهم المشارقة ربما.

أما بخصوص روايتي «البعيدون» ونشرها بدار الهلال المصرية، واختيارها ضمن مقتنيات المكتبات المدرسية بمصر، فلعل المشرفين على دار الهلال رأوا فيها مستوى ابداعيا متميزا يجعلها جديرة بأن تنشر في هذه الدار، كما ان اختيارها من لدن وزارة التربية والتعليم المصرية لكي تكون من بين الروايات التي تؤثث فضاء المكتبات المدرسية المصرية، قد يكون بسبب قيمتها التعبيرية والفنية من نحو، وطاقتها المضمونية والبيداغوجية من نحو آخر، ذلك أنها جمعت بين عمق المضمون وبساطة الشكل الروائي. مما حدا بالمشرفين على دار الهلال أن يفردوا لها تقديماً طيباً ومشجعاً.

وعلى كل حال، تظل الرواية المغربية كأخواتها المشرقية غصناً لافتاً في شجرة الرواية العربية والله أعلم.

•• لقد ظلت النصوص الروائية المغربية الأولى (الغربة، المرأة والوردة) وحتى العربية (قنديل أم هاشم، موسم الهجرة الى الشمال)، التي تستوحي، ضمن فضائها الحكائي والاطروحي، طبيعة العلاقة القائمة بين الأنا والآخر، من بين أهم الروايات ذات الحضور البين في المشهد الابداعي الروائي في المغرب.

فما سر استمرارية حضور تيمة الآخر، بهذه الكثافة، في الرواية المغربية، من خلال روايتكم «البعيدون»؟

- ان كل الروايات بصفة عامة، وليست الرواية العربية وحدها وضمنها المغربية، تصبو الى مقاربة الأنا والآخر، بالمعنى الواسع للآخر الذي يستغرق حتى الكائن البشري الذي نعايشه في مجتمعنا الضيق وفي حياتنا اليومية، في البيت، في الشارع، في المدرسة، وفي الادارة وغيرها من الفضاءات التي نتحرك فيها يوميا، هذا الآخر الذي اعتبره «سارتر» الجحيم الذي ينبغي ان نمر منه جميعاً ونعانيه كلّنا.

ذلك أن كل رواية، أية رواية، لابد لها ان تعالج اشكال الواقع الذي يتألف من الأنا / الذات، والآخر) الغير والمجتمع المحلي وغير المحلي.

أما الآخر الذي اخالكم تعنونه، فلعله ذلك الآخر الذي يمثله الغرب بالقياس الى الأنا الذي يمثله الشرق، واذا كان الأمر كذلك، فان كثيرا من الروايات العربية كـ«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«موسم الهجرة»، للطيب صالح، و«الغربة» لعبدالله العروي، وغيرها، حاولت استيحاء العلاقة بين الأنا متمثلا في الذات/ الشرق والآخر متجسداً في الكائن الغربي. ذلك ان هذا النوع من الاطروحات السردية جاء بمثابة رد فعل في مواجهة نظرة الآخر الغرب- الشمال، لنا نحن مخلوقات الشرق والجنوب عربا ومسلمين، وهي نظرة تتأرجح بين النظرة السمحة المتفتحة الموضوعية الانسانية التي تتعامل مع العرب والمسلمين استنادا الى موقف حضاري انساني كوني يؤمن بالتعدد والتنوع ويراهن على حق الاختلاف، وبين النظرة العنصرية الشوفينية المتعالية الضيقة، والتي تقوم على موقف غير حضاري وتصنّف العرب والمسلمين في خانة العدو المتخلف / الارهابي/ المتوحش، والذي يمثل أحط دركات الحضارة. وهي نظرة تستمد مرجعيتها من الروح الصليبية والصهيونية يقينا.

وقد حاولت «البعيدون»، أن تزاوج بين هذين الموقفين في مختلف تضاعيف الرواية وتضاريسها، غير أن الذي سيسود فيها ويهيمن هو الموقف الشوفيني العنصري الذي تؤشر عليه ضمنياً عودة البطل «ادريس» التراجيدية الى مسقط رأسه مدينة القصر الكبير.

غير انه، إذا كانت الرواية قد قاربت اشكال «الآخر» من خلال هذه الصورة فانها حاولت مقاربة «الأنا» من خلال «الاغتراب» في أعلى درجاته والمتمثل أساساً في تسامي الانسان وتعاليه الى أرقى مراتب الارتقاء النفسي الذي يترجمه تركز الإنسان حول الإنسان الكوني أنى وُجد، وهو الذي أسماه «دوركهايم» «الاغتراب».

ولعل علاقتي بهذا المستوى من الاغتراب تشكل خلال اتصالي بالغرب، خاصة اسبانيا وفرنسا وانجلترا، في اقامتي المتواصلة ثم الزيارات المتواترة.

وبعبارة موجزة، فلا مناص من الآخر ولا منجاة منه، سواء أكان هذا الآخر كائناً محليا أم كائنا أجنبيا، وسواء أكان هذا الآخر حضارة محلية أم حضارة غربية كونية.

•• حظيت روايتك «البعيدون»، بمجرد صدورها، باهتمام وترحيب نقديين واعلاميين لافتين، ويعود هذا الاهتمام، في نظري الى أهمية هذه الرواية على عدة مستويات: جمالية

وتعبيرية ودلالية. وهو ما تؤكده القراءات التي أنجزت بصدد هذا النص الروائي، من قبل النقاد المغاربة والعرب. وفي نجاح هذه الوراية، ما يذكرنا ببعض النصوص الأولى لكتاب مغاربة جاءوا، مثلكم، الى الرواية من مجالات ثقافية وأدبية وانشغالات مهنية مغايرة (مجنون الحكم، جنوب الروح، الحجاب، جارات أبي موسى، الواحة والسراب... الخ). وهي نصوص، الى جانب أخرى قليلة، اضحت لها مكانتها الأساسية داخل مدونة الرواية المغربية، بشكل عام.

فهل هذا النجاح الذي حققته روايتك الأولى سيحفزك على الاقبال أكثر على الكتاب داخل جنس الرواية، أم أن لك مشاريع أدبية أخرى؟

– أشكرك على تثمينك الايجابي لروايتي «البعيدون» المتواضعة، كما أغتنم هذه السانحة لأثني على كل النقاد الذين قرأوها قراءة علمية واعية محايدة.

أما قولك بأنها تذكرك بالروايات التي أبدعها كتاب مغاربة جاءوا من مجالات ثقافية ومهنية مغايرة للرواية، فان الأمر لا ينبغي أن يثير أي استغراب، ذلك ان الطبيعة الجوهرية الفطرية للانسان، هي الطبيعة السردية، أي ان الانسان حيوان سردي، بمعنى أنه مفطور على السرد، مرسلا ومتلقيا، فالذين أتوا الى الرواية من الفلسفة او التاريخ أو القانون أو الشعر، لم يأتوا إليها من انشغالات مغايرة على مستوى جوهر الابداع وعمقه، بل أتوا من انشغالات مغايرة جزئياً فقط، وبعبارة أخرى فقد جاءوا جميعاً من انشغالات سردية، بعضها حكائي وبعضها الآخر غير حكائي.

وهذا ما يفسر أن عمالقة الرواية العالمية جاءوا الى الرواية من خارج الرواية كـ«نجيب محفوظ» الذي حل ضيفاً شرفياً من الفلسفة، و«أمبيرطو ايكو» الذي استضافته الرواية من علام السيميائيات وغيرهما.

أما عن الجزء الاخير من سؤالك، فان الذي سيحفزني على الاقبال أكثر على كتابة الرواية وتجويد تقنياتها السردية، وتهذيبها وتشذيبها وتطويرها، لن يعود إلى نجاح «البعيدون» التي أعدها رواية عادية، كان من حظها أنها حققت قبولا، أنت وحدك تتحمل تسميته نجاحاً، بل يرتد أساسا الى انني اكتشفت بعد كتابة الخاطرة والمقالة والقصة القصيرة، أن التعبير السردي الروائي أقرب اليّ من أي شكل تعبير آخر، وان الرواية هي الأقدر كشفاً عما يجيش به صدري من قلق ومشاعر وأحلام، كما ان قسماتي النفسية من أساسها وجذورها تتمثل في الرؤية الكلية الشاملة للاشياء، والنفاذ الى الاشياء الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والميكروسكوبية التي هي مادة الرواية وجوهرها.

أنا كائن روائي بالقوة والفعل، بالامكان والتحقيق، فهلا اقتنعت بعد هذا كله، أن الحافز الى كتابة الرواية حافز داخلي تحديداً، يتجذر في كنهي منذ صباي، وليس خارجياً مشتقاً من نجاح روايتي كما زعمت، وكل رواية وأنت بخير.

•• تستعيد روايتك «البعيدون»، من جديد، شخصية «إدريس» بالاسم، شأنها في ذلك شأن روايات مغربية سابقة كان فيها لشخصية «إدريس» حضور لافت الى حد التميز، نذكر هنا، روايات: «جبل الظمأ للراحل محمد عزيز الحبابي، «الغربة» و«اليتيم» و«أوراق» لعبدالله العروي، وغيرها. واذا كان النقاد المغاربة قد وجدوا لاسم «إدريس»، في الروايات السابقة، بعض الدلالات والتأويل على مستوى التسمية والتوظيف، فان ذات الاسم في روايتكم تبقى له قراءته الخاصة، على اعتبار ان مسألة التسمية ليست دائما اعتباطية.

فهل يمكن ارجاع اعادة استثماركم لاسم «إدريس»، فقط الى نوع من الوفاء، من قبلكم، لهذه الشخصية «المغربية»، التي سبق لها ان تفاعلت مع «الآخر»، في الروايات السابقة، بمنظورات أخرى مغايرة، أم الى أمور أخرى نود ان نعرفها؟

– اذا كان اسم «إدريس» في «جبل الظمأ» للراحل محمد عزيز الحبابي وفي «الغربة» و«اليتيم» لعبدالله العروي يحمل بعض الدلالات والتأويلات على مستوى التسمية والتوظيف، فان اسم «إدريس» في «البعيدون» لا يتضمن هذه الدلالات ولا تلك التأويلات، بل هو اختيار اعتباطي جزافي، انه اسم من الاسماء المتداولة.. اسم مرتجل.

والمهم في «البعيدون» ليس هو الاسم في حد ذاته، فقد يكون اسما آخر، ذلك ان الاساس في رواية «البعيدون» هو ان الشخصية المركزية، بطل اشكالي يجسد مقولة الاغتراب، وينطلق من وصفه ذاتاً مشرقية في مواجهة الآخر باعتباره ذاتاً غربية. لكنه يصبو الى الارتقاء الى مستوى الانسان الكلي المتجاوز لذاته ومجتمعه الخاص، الى المجتمع الكوني/ الكلي.

انني لم أحاول مطلقاً أن يكون اسم «ادريس» واشياً وموحياً بأية دلالة او تأويل فهو بمثابة (س) في الرياضيات وبمنزلة

(زيد) في الأمثلة النحوية، أي انه مثال للبطل القضية/ الإشكال، لا أقل ولا أكثر، خلافاً لبعض الروايات التي يكون فيها اسم البطل معبراً عن شخصية مقصودة، كما هو الشأن في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ التي جاءت فيها اسماء الشخصيات المركزية دالة على هوية أصحابها وسيرتهم، كالجبلاوي، وأدم وجبل ورفاعة وقاسم.

لكنني قد أجازف فأذهب/ على مستوى اللاشعور او الذهول/ الى القول بأن ادريس ، ما دام هو اسم فاتح المغرب الأول ومؤسس الدولة المغربية، قد يكون أوحى إليّ بهذه التسمية؛ فإدريس في «البعيدون» انتقل بمختلف معاني الفتح لأوروبا كما فعل سميهُ وسلفُهُ إدريس الأكبر حين دخل الى المغرب فاتحا له، أي أني اخترت التسمية بطريقة لا شعورية.

•• تتوغل رواية «البعيدون» في أزمنة بيوغرافية ماضوية، وهي بذلك انما تستوحي أسئلة الراهن بكل تفصيلاته وقضاياه الفكرية والثقافية والحضارية. في ارتباطها باشكالية العلاقة بالآخر، وهذه الرواية، في ذلك كله، انما تذكرنا برواية «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، في استيحائهما معا لأجواء تتميز بنقط التقاء، مع اختلافهما البين في طريقة الاستيحاء وفي زوايا الرؤية الى الواقع، أي دون أن نقول هنا، طبعا ، بحدوث أي شكل من أشكال التناص بين الروايتين، على مستوى (المرجعية البيوغرافية للكاتب، الهجرة، لندن، الامتلاك، الاكتشاف، الغزو الجنسي، الحب، المذكرات، الاختفاء، العودة، الوادي، الموت..).

فهل تسمح لنا بأن نصف روايتك هذه بأنها رواية «موسم هجرة أخرى الى الشمال»؟ مع العلم ان هذه التيمة (أي الهجرة) قد ازدهرت مؤخرا في بعض النصوص الروائية المغربية التي استوحت فضاءات برانية جديدة، غير اسبانيا وفرنسا.

- إشكال الأنا والآخر، إشكال قديم قدم الانسان وهو ما حدا بالفلاسفة الى تصنيف الانسان بأنه «مدني بالطبع» أي انه عاجز وحده عن تحصيل حاجته الضرورية، ولذلك كان محتاجاً الى الآخر من بني جنسه، والى الآخر للدفاع عن نفسه ضد آخر ثان، بل قد يكون هذا الآخر داخل الانسان نفسه، أي قرينه يحاوره ويصارعه وينسجم او يختلف معه، فجميعنا يسكننا الآخر، فالانسان إذن مضطر الى الآخر، سواء أكان هذا الآخر وطنيا أم أجنبيا، غير ان هذا الاحتياج الى الآخر اذا كان يقود الى جلب المنافع فقد يقود الى كثير من الاشكالات.

وبخصوص الآخر/ الغرب، بالقياس الى الأنا/ الشرق، فان «البعيدون» حاولت طرح أسئلة «الاغتراب» كما فعلت الروايات التي سبقتها وضمنها «موسم الهجرة الى الشمال». لكنها أي «البعيدون» قاربت هذا الاشكال من منظور متفرد متميز، مختلف عن مقاربة الطيب صالح اختلافا لافتاً وبيناً، ذلك أن «البعيدون»، حرصت على ابقاء الرواية محايثة للواقع متماسة ومتماهية معه، دون أن تنقله نقلا حرفيا انعكاسيا ميكانيكيا ريبورتاجياً، فجاءت بملامح يتساكن ويتداخل فيها الواقع مع الرمز والتأويل مع بروز الواقع وهيمنته، بينما «موسم الهجرة الى الشمال» حرصت على أن تكون رواية متعالية عن الواقع حد الارتقاء الى درجة بدت معها شخصياتها هلامية حالمة هلوسية، مما قد يجعلها تصنف في زمرة الروايات الرمزية أكثر من تصنيفها داخل الرواية الواقعية.

من مميزات النص الابداعي احالته على النصوص الأخرى والواقع المعاش

وبهذه الصورة فقط تتناص «البعيدون» مع «موسم الهجرة الى الشمال» ومع غيرها تناصاً تقنياً واعياً، أي على مستوى التقنيات السردية الروائية من سرد مباشر يتأسس على ضمير الغائب أحيانا، وضمير المتكلم أحيانا أخرى، وعلى حوار اتسم بانسجامه مع الشخصيات وبقدرته على الكشف عن تكوينها النفسي والاجتماعي والثقافي، وعلى حوار باطني تمكن من إزاحة الستار عن البعد النفسي الداخلي لبطل الرواية في قلقه واضطرابه وتوتره وتأزمه، وعلى تقنية التداعي التي يتزامن فيها الماضي مع الحاضر والمستقبل، وعلى استغلال الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات الروائية فضلا عن التقنية اللغوية التي جعلت الأسلوب مشحوناً بكثافة شعرية واشارات موحية، وما أقوله عن «البعيدون» أقوله عن «موسم الهجرة الى الشمال» المتناصة ايضاً مع ما سبقها من أعمال ذات تقنيات سردية حديثة لكنها جاءت متفردة بهويتها الخاصة كذلك.

ولعلكم تتفقون معي على أن التناص ليس نقيصة في العمل الابداعي بل هو مميزٌ ايجابي، انه قدرُ كل عملٍ ابداعي، اذ من مميزات النص الابداعي احالته على النصوص الأخرى فضلا عن احالته على الواقع المعيش.

وتناص «البعيدون» اذن مع «موسم الهجرة الى الشمال» ومع غيرها من الروايات حاضر بصورة لافتة، لكن بمستوى من الوعي النفسي يؤهلها لأن تكون عملا يمتلك علامته المسجلة وسحنته المتفردة وهويته المميزة وبطاقته الفنية الخاصة.

وهو يترجم مفهوم التناص الذي حللته «جوليا كريستيفا» في كتابها «نص الرواية»، بوصفه سمة رئيسة للنص الابداعي، تميزه عن الخطاب العادي/ التواصلي، الذي يحيل آليا وانعكاسياً على الواقع العيني.

واذا حلا لك أن تسمي «البعيدون» موسم هجرة أخرى الى الشمال، فهذا من حقك، لكنني لا اقرك عليه لأن أمر «البعيدون» مختلف وأعقد من ذلك، واذا كان لي أن أصوغ مرادفاً لـ«البعيدون»، فإني اختار تحديده في «الاغتراب الوجودي»، لأن المغترب الوجودي مهاجر مطلقاً وأبداً وليس مهاجراً الى الشمال فحسب، لأنه مهاجر حتى وهو قابع في بلاده وفي بيته وبين عشيرته وذويه.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أنبه، الى أن هذه المقارنة التناصية تقف عند تخوم اكتناه طبيعة البنية السردية في كل الروايتين دون أن تجاوز ذلك الى رصد الدرجة الفنية في كل منهما، ذلك أن القيمة الفنية لـ«موسم الهجرة الى الشمال» تظل بجميع المقاييس الفنية أعلى وأرقى بكثير من الدرجة الفنية لـ«البعيدون» التي لا تعدو كونها رواية بسيطة عادية، رواية محاولة، قياساً الى نظيرتها «موسم الطيب صالح» التي ترتفع عملاقة متفردة، شأنها في ذلك شأن روايات كبار المبدعين العالميين الافذاذ.

وأختم كلامي بما قاله صديق أثير: «أيها الروائيون من كان منكم بلا تناص فلن يحشر في زمرة المبدعين ولن يدخل مدينتهم».

•• تزخر روايتك بزخم لافت، في الأحداث والذكريات والمرجعيات والأسئلة والاستقصاءات والفضاءات والخطابات واللغات وتقنيات الكتابة السرد. وهو ما يعني أنها رواية تقف وراء كتابتها تجربة كاتب خبر الحياة والتجارب. وتمرس بالقراءة. لفترة طويلة. قبل أن يقبل على كتابة الرواية، بخلاف بعض روائيينا الذين يهرولون وراء اصدار «نص روائي» لكي يمتلكوا فقط صفة «الروائي». كما هو الحال بالنسبة لـ«الشعراء».

فهل لك ان تحدثنا عن أهم تلك التجارب الروائية التي تأثرت بها وشكلت مرجعية بالنسبة لك، في كتابة رواية «البعيدون». خصوصا وانها رواية تفاعلت مع بعض تقنيات الكتابة والسرد، كتقنية «التوازي»، كما تمثلها العديد من الروايات العالمية؟

- أشكرك على تقويمك الايجابي التقريظي وعلى هذه النياشين التي وضعتها على ياقة هذا العمل الذي أعده عملا عادياً ان لم يكن متواضعاً، واذا سلمنا جدلا بالحجم الأدبي الكبير اللافت الذي أعطيته لـ«البعيدون»، مبرراً ذلك بتجربتي بوصفي كاتبا خبر الحياة والتجارب، وتمرس بالقراءة لفترة طويلة قبل الشروع في كتابة الرواية، فان ذلك قد حصل مع كثير من الروائيين العمالقة الذين أثارت روايتهم الأولى اهتماماً منقطع النظير لكونها مثلت وثبة نوعية في الكتابة الروائية، كما هو شأن رواية «اسم الوردة» لأمبيرطو ايكو، الذي وفد الى الرواية من مجال السيميائيات والنقد الأدبي وبصفة خاصة «نظرية التلقي». وهي رواية حطمت جميع الأرقام القياسية في الكتابة الروائية، رغم انها أول عمل يكتبه هذا العالم الفنان الفذ.

غير أن هذه المقارنة قد تعنيك أنت بالذات ولا تعنيني، لأن روايتي لا تزعم لنفسها أنها ارتقت الى قامة «اسم الوردة» فشتان ما بينهما من بون شاسع، ولا قياس مع وجود الفارق بين رواية تمرينية متواضعة كـ«البعيدون» ورواية عملاقة في حجم «اسم الوردة». ولكأنني بأمبيرطو ايكو يفند هذه المقارنة الخاطئة متمثلا ببيت المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

التاريخ مثلا، لم أكن أقرأه بوصفه ركاماً من الوقائع والأحداث بل باعتباره تجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجوانب

هكذا أرى أنه بقدر ما كان هناك نوع من المبالغة في هذه المقارنة بقدر ما كان هناك نوع من التعسف والتحامل على بعض الروائيين والشعراء الذين نعتّهم بالمهرولين وراء اصدار النصوص الإبداعية طلبا لصفة المبدع روائيا أو شاعرا. ذلك أن كتابة الرواية على الخصوص، تقتضي مجهوداً فكرياً وطاقة نفسية وزخما ابداعياً يستحق معه صاحبها تنويها وتقديراً مهما تكن القيمة الفنية للرواية متدنية، وحتى لو نعتت بأنها «ليست هناك».

أما بخصوص الروايات التي تأثرت بها في كتابة «البعيدون»، فإني اعترف لك بأن تأثري، لم ينحصر في الروايات التي قرأتها وتمثلت تقنياتها السردية، بل جاوز ذلك إلى أجناس أدبية أخرى كالشعر والقصة القصيرة والمقالة والخاطرة، وبمدارس النقد الأدبي وبالفنون التشكيلية كالرسم والتصوير والنحت، وبفنون موازية كالموسيقى والمسرح والسينما، كما جاوز ذلك إلى العلوم الانسانية المختلفة، كالفلسفة وعلم النفس

والاجتماع، والتاريخ والقانون، وما أشبهها، يضاف الى ذلك كله الجلسات والمطارحات الأدبية واللقاءات الفكرية والندوات العلمية.

ففيما يتعلق بالتاريخ مثلا، لم أكن أقرأه بوصفه ركاماً من الوقائع والأحداث بل باعتباره تجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجوانب، وبوصفه تجسيداً لقضايا الانسان التي طرحت على كل المجتمعات الانسانية الماضية، كما أسهمت الفلسفة العامة، وعلم النفس وعلم الاجتماع في شحذ تجربتي الروائية بما تطرحه من الأسئلة حول الكون والإنسان والنفس والواقع الاجتماعي والاقتصادي والعلمي.

وبنفس الدرجة أسهم القانون في قدح تكويني الفني في مجال الرواية، فلم أكن أقرأه بوصفه نصوصا وفصولا قانونية في حد ذاتها، بقدر ما كنت أقرأ الخلفية الفلسفية والنظرية التي تثوي خلف النصوص والفصول.

أما الفنون المختلفة رسما وتصويراً ونحتاً وموسيقى ومسرحا وسينما فقد كنت أعْنى بما تمثله من القيم الجمالية والروحية التي تُسهم إسهاما فاعلا في كتابة الرواية بوصفها مرجعيات فنية لها، وتأثيثا جماليا لفضائها السردي، وفاعلا رئيسا في التشكيل الفني الذي يُعدُ لازماً وأساسا بالنسبة للبنية السردية.

أما الأجناس الأدبية المتاخمة للرواية شعراً وقصة ومقالة وخاطرة ونقداً أدبيا باعتباره لغة واصفة للغة الابداعية، فقد أثرت تأثيراً لافتا في تجربتي الروائية على اعتبار أن الأجناس الأدبية المذكورة تتداخل مع الرواية بالضرورة، وتشكل أغصانا متشابكة متفاعلة داخل شجرة الكتابة التي تستغرقها جميعا.

وبخصوص الجلسات والمطارحات واللقاءات والندوات العلمية، فقد أفدت كثيرا من العلماء والأدباء الذين أسهموا فيها، أمثال جابر عصفور وجمال الغيطاني والطيب صالح وصلاح فضل وعبدالله العروي وعبدالفتاح كليطو والفونسو ساستري وروجي كارودي وبيدرو مونطافيس وانطونيو كالا وايميليو روميرو وخورخي أمادو، ولم تكن إفادتي من هؤلاء تقف عند مشارف استيعاب التراكم المعرفي الذي كانت تتضمنه تلك اللقاءات، بل كانت تجاوزها الى ما يثوي خلفها من أسس نظرية وقيم فنية وأدبية وفكرية كانت بمثابة نبراس وهاج في طريق تجربتي في كتابة الرواية.

وهنا أصل الى التجارب الروائية التي ذكرت أنني تأثرت بها في «البعيدون»، فأنهي إلى علمك أنني قرأت روايات كثيرة كلاسيكية ومعاصرة غربية وعربية، فعلى مستوى الروايات الغربية، قرأت الروايات التي كانت مرتبطة بقيد الزمان في تصوير حياة الانسان وترجمته إلى أحداث او سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث، كالروايات الاجتماعية مثل مدام بوفاري وأكثر أعمال بلزاك وغيره. وحتى الرواية النفسية التي أقامت بناءها الفني على أساس ان الخيط الرابط في حياة الانسان هو الأحداث في الزمن، أي أن حياة الانسان هي سلسلة من الأفعال وإن كانت هذه الرواية النفسية تعد من المحاولات الأولى للتحرر من سيطرة الزمان؛ واعتبار النفس الانسانية لا الفعل النفسي هو الموضوع أو المادة التي تقوم عليها الحياة، كرواية الجريمة والعقاب لديستيوفسكي، وغيرها من الروايات التي تصنف في خانة الرواية النفسية والتي تطورت بحيث انتقل فيها محور الرواية من الخارج الى الداخل، حيث تم تجاهل العالم الخارجي تماماً، أو أوشكت ان تتجاهله معتبرة الحياة الباطنية للانسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته، المعزول تماما عن العالم الخارجي، وأصبح الزمان نفسه بغير وجود موضوعي، بل مجرد شعور ذاتي باطني داخل نفس الانسان وعقله، كما هو الحال في روايات دي جردان ومارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف، التي تصنف في خانة مدرسة تيار الوعي، وهي فرع من فروع مدرسة اللاوعي حيث الزمان يصبح شيئاً ذاتيا، وحيث يصبح الكون الأكبر الذي يعيش فيه الانسان هو عقله ووجوده الداخلي.

كما قرأت الروايات المصنفة داخل الرواية الجديدة، كروايات ألن روب كَرِيبِي، وناتالي ساروت وماركاريت دورا، وآخرين. هذه الرواية الجديدة التي ثارت على المدرسة التقليدية والمدرسة النفسية ومدرسة تيار الوعي ورأت أن مادة الفن ليست في الذات وإنما في الموضوع، وهو الوجود الخارجي الذي له وجود مستقل عن وجود الانسان، وهو ليس مجرد ايكسيسوار أو قطع غيار اضافية في حياة الانسان، بل شيء أساسي.

ولعل المقياس في الرواية الجديدة ليس فعل الانسان في الشيء بل انفعاله به، وهو ما جعل أتباع هذه المدرسة يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة، ويحلون المكان محل الزمان، لأن وجود الاشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان.

وبنفس الزخم والكثافة قرأت معظم الروايات العربية بدءاً من «زينب» لمحمد حسين هيكل و«ليالي سُطيح» لحافظ ابراهيم، مروراً بروايات نجيب محفوظ التي جربت الاتجاهات الروائية الغربية المذكورة أعلاه، كـ«القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«زقاق المدن»، و«بداية ونهاية» و«بين القصرين» و«قصر الشوق» و«والسكرية» و«السراب» و«أولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» وروايات أخرى لغير نجيب محفوظ كأعمال صنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وبهاء طاهر والطيب صالح ويوسف القعيد وعبدالرحمن منيف وإميل حبيبي وعبده جبير وابراهيم أصلان وحنه مينه وإدموند عمران المليح ومحمد زفزاف ومحمد شكري وعبدالقادر الشاوي وبنسالم حميش واحمد المديني وأحمد التوفيق وغيرهم.

غير أني لم أكن أقرأ هذه الروايات بوصفها سروداً امتاعية بقدر ما كنت أتعامل معها بوصفها تقنيات سردية أفادتني فيما بعد في كتابة روايتي «البعيدون».

ولعلك لاحظت من خلال هذا العرض المستفيض ان مرجعية روايتي، ضخمة وغنية ومتنوعة أثرت تأثيرا لافتاً دون شك في كتابتي لـ«البعيدون».

.. أضحت الرواية المغربية في الآونة الاخيرة، تتفاعل نصا بعد آخر، مع بعض العوالم والخطابات الفنية بشكل لافت وفاعل ومؤثر (كالرسم، في رواية «الضوء الهارب» لمحمد برادة، والموسيقى. في رواية «غريبة الحسين» لأحمد التوفيق، على سبيل المثال فقط لا الحصر).

وفي روايتك «البعيدون» يتم استثمار هذين العالمين (الرسم والموسيقى) بمنظور جديد وبخلفية حضارية، تمثلتها الرواية لرصد طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، من خلال أبعادها السيكولوجية والثقافية والحضارية.

فإلى أي حد يمكن لهذين العالمين أن يعكسا، في هذه الرواية، كما في الروايتين السابقتين، اشكالية كبرى بمثل هذه الإشكالية التي ترصدها هذه الرواية؟

– ان مسألة تفاعل النص الروائي مع الخطاب الفني، رسماً ونحتاً وتصويراً وفنوناً أخرى، لا تنحصر في «الضوء الهارب» و«غريبة الحسين» بل تجاوزهما الى روايات أخرى عربية وغربية، مع الاشارة الى أنني اكتشفت ولع وغرام احمد التوفيق بموسيقى الطرب الأندلسي من خلال «غريبة الحسين» الممتعة. وبخصوص «البعيدون»، فقد حاولت مقاربة هذه العلاقة ليس فقط على مستوى إشكال الأنا والآخر، بل حتى على مستوى التقنيات السردية أيضا.

فعلى مستوى التقنيات السردية، حاولت «البعيدون» أن تستثمر الأبعاد الفنية من تشكيل وموسيقى في تأثيثها وإعمالها، فقد استغلتها في إثراء السرد المباشر في مختلف تضاريس الرواية.

وهناك عينات أخرى لتفاعل السرد المباشر مع العوالم الفنية في أبعادها المتنوعة في كثير من الصفحات، كما تم استثمار الفن في تغذية تقنية الحوار لجعله يتسامى من مجرد حوار عادي الى حوار فني عامل.

وإذا كان استغلال العلاقة بين الفن وبين السرد والحوار بهذا الزخم من الوعي الفني، فقد كان حافزاً أيضاً في جعل الفن إطاراً ملائما للبنيات الفضائية التي تتحرك فيها شخصيات الرواية المركزية والثانوية، كالمتاحف والمسارح ودور الأوبرا والاشرطة الموسيقية والجداريات والملصقات والصور وفنونَ الصناعة التقليدية، بوصفها ديكوراً يؤثث البنية الفضائية «للبعيدون» ويتجلى ذلك في كثير من صفحات الرواية.

وبالدرجة نفسها من التقنية السردية استغلت «البعيدون» الحس والموقف الفنيين لادريس في الكشف عن شخصيته والشخصيات الأخرى.

ومن بين التقنيات السردية التي تفاعلت مع البعد الفني، تقنية الثنائيات الضدية.

هذا على مستوى استثمار البعد الفني في تكريس التقنيات السردية، أما على مستوى تفاعل «البعيدون» مع اشكال الأنا والآخر، فقد نسجت الرواية عقداً مبرماً صريحاً مع الفنون بمختلف أصنافها وتوجهاتها لمقاربة إشكال الأنا والآخر.

.. بعد كل هذا، ألا يحق لي أن أزعم أن «البعيدون»، حاولت الى حد بعيد استثمار التمازج والتفاعل والتكامل والتآلف بين الفن والتقنيات السردية من نحو، وبينه وبين إشكال الأنا والآخر، من نحو آخر؟

اسمح لي أن أصارحك بأن حوارك الجميل البديع العالم قد أثلج صدري حقا بما تحلى به من أسئلة ألمعية ماكرة شفت عن مستوى سامق من الوعي الأدبي والحسّ الفنيّ، كما نجحت في استدراجي إلى البوح الكاشف عن تجربتي الروائية المتواضعة، لا يسعني إيزاءها إلا أن أزجي إليك خالص شكري وصادق ثنائي، وإلى حوار آخر حول نص روائي آخر.



حــوُّ الرِّفقــة العجَــــبُ

سـعدي يوسـف★

لأبي مُحَسَّـد، أحمد، المتنبي، ولِـ «مُعْـجـز» ه،
أعتذر، وبهِ ألـوذ، مُـدّرِعاً حقَّ
رفقـةٍ مُـدّعاة، متذرِّعاً بحبٍّ أُكَـتِّـمُـهُ لم يَبْـرِ
جسـدي، بل لقد زادهُ بُـرءاً وبراءة.
أقول هذا ، وأنا أقرأ قصيدةَ أبي مُـحسَّـدٍ ذاتَ
المطلعِ البهي، شـأنَ مَـطالعِـهِ :
أيدري الربعُ أيَّ دمٍ أراقا
وأيَّ قلوبِ هذا الرّكْـبِ شاقا؟
حتى إذا بلغتُ البيتَ :
تركْـنا من وراءِ العيسِ نجدا
ونَـكّبْـنا السماوةَ والعراقا
وجـدْتُـني في حيرةٍ من أمـري، ذلك لأني أروي
البيتَ روايتي الفريدةَ :
تركْنا في مهبِّ الريح نجداً
ويَـمّـمْـنا السماوةَ والعـراقا
وأحياناً أرويه كالآتي :
تركنا من وراء العيس نجداً
ويـمّـمنا السماوةَ والعراقـا

* * *

لكأنني لم أُرِد لأبي الطّيّب أن يحيدَ عن السماوة
والعراق ، مُـصْـعداً إلى حلبٍ وسيفِ الدولة،
أو كأنني ضننتُ به، فوددتُ لو تَلَبّـثَ شيئا، قبل
أن يكون على قلِقٍ كأنّ الريـحَ...
للاستـعـادةِ منطقُـها،
وللتجاريب منطقها أيضا.
وها أنذا أتغنى بالسماوةِ والعراق، في حضرة أبي
الطّيّـب، بطريقةٍ خاصّـة. لقد قُتل المتنبي
في ما بعد، ببادية السماوة التي نكّـبَها يوما،
مُـصْـعداً إلى حلب، أمّـا أنا فقد نجوتُ
من القتل ببادية السماوة، في مصادفـةٍ مَـحْـضٍ
لم تُـتَـحْ للمتنبي.

* * *

كان العام ١٩٦٣ .
ومنذ أوائل ذلك العام، أي منذ مؤامرةِ الخَـوَنة،
ظللتُ أتنقل بين السجون العراقية، جنـوباً
حتى ملتقى شطّ العرب بالخليج، ووسـطاً حتى
بعقوبة، مروراً ببغداد في انتقالاتٍ عبثيـةٍ
بقـطـاراتِ حـمـولـة، وسيـارات سجـونٍ ذواتِ
قضبان، وحافلاتٍ مسـتأجرةٍ؛ كأنّ الكونَ ليس
غير سجونٍ وسجناءَ وشـرطةٍ وضحايا (أنا بين
الضحايا على أي حال).
في مرحلةٍ من المتاهة الكافكوية، بلغَ بي المقامُ

★ شاعر وكاتب من العراق يقيم في لندن

نُقرةَ السلمان، وهي قلعةٌ في أقاصي
بادية السماوة عند التخوم العراقية – السعودية،
بناها أبو حنَيك (الجنرال غلوب باشا في ما بعد)
لأغراضٍ أوّلُها أن يصدّ مُغيري الوهّابية (كان
الواحدُ من جِمالهم يحمل مغيرين اثنين)
الذين ظلوا يحاولون أن يجعلوا العتباتِ المقدسةَ
قبوراً دوارسَ (وهي خيرُ القبور في رأيهم)،
لكن
بين الأغراض الأخرى أن تكون القلعةُ منأى
السجناء الخطرين...
إذا، صرت، بقدرة قادرٍ طبعا، سجيناً خطِرا.
الوصولُ إلى نقرة السلمان ليس يسيرا، بل أنه
لفرط صعوبته، صار حلماً أو كالحلم...
أنت، حُكِمَ عليك، وجاها، بعد ضربٍ
ومهانةٍ ومقاربةِ إعدامٍ عشوائي...
وهكذا صرتَ تفكر بأنّ الأمور بلغتْ حدّاً
معيّنا، نقطةَ تَوَقُّفٍ في الأقل، وبأنك سوف
تتكيّفُ لظروفٍ جديدة، قد تطول أو تقصر،
لكنها مرحلةٌ محددةٌ على أي حال.
كم أنت واهمٌ !
إن بينك وبين نقرة السلمان لَبرزخاً ، وهي
تتراءى لك الآنَ جنّةً في البُعد، جنةً للأمان
والتقاطِ الأنفاس، والنوم إلى آخر الدهر...
أمّا البرزخُ فهو شرطة التسفيرات التي تتولّى
نقلَ المحكوم عليهم، من أمثالك، إلى
مآويهم المتناثرة على طول العراق وعرضه، وما
العراقُ بالبلد الصغير...

إذا، ستكون في موقف السّراي اللصيق بسجن
بغداد المركزي، أسطورةِ السجون ومجازرها.
هناك تنتظر دورك في التسفير.
زوايا الموقف احتلّها العُتاةُ من السجناء
العاديين، وعليك أن تجد لك مُربّعاً تفرش عليه
بطّانيّتك
التي اعتدتَ حملها من مثوىً إلى آخر
(كانت لي حَشيّةٌ وثيرةٌ سمّاها المحكومون «
فندق
بغداد»)، إكباراً لها ، وسخرية،و اضطررتُ إلى
التخلي عنها لفرط ثقلها) ، وأن تتدبّرَ
مأكلَك، ومشربك، والشاي ؛
وأن تجاملَ العُتاة اتّقاءَ شرِّهم، إذ كانوا
يُستخدمون لإيذاء السجناء السياسيين.
الحياة، بإطلاق، على غير ما يُرام.
و نقرة السلمان تتراءى في البُعد، حلماً !

* * *

ليس من يومٍ موعود...
الأشياء تبدأ فجأة، وتنتهي فجأة، مثل يوم
الحشر. مثل الولادةِ المباغتةِ والموتِ العنيف.
النورُ الذي في آخر النفق (كما يقول التعبيرُ
المزدرَعُ في صحافتنا)، يَهِلُّ في هيئة
شرطيٍّ
يجلبُ الأرزاق (طعام الحكومة)، وهو أساساً
ما جادتْ به مخيّلةُ المتعهدِ من قوتٍ.
هذا الشرطيّ ذو المعاش الرث، قد يغدو المنقذَ :

حين يسلِّمُك رزقَك (رغيف خبزٍ وكرّاثٌ مثلا)، تعطيه بالسرّ دينارين وعنواناً لقريبٍ أو صديق، كي يذهب حين يحلو له، ويخبر القريبَ أو الصديقَ بأمرك ومستقرِّك.

المحظوظون منا سيأتيهم الأهلُ والصديقُ بالثوب النظيف، وبالمأكل اللطيف صوانيَ عامرةً نُدعى إليها فنلتهم الأخضرَ واليابس، ونمصمص أصابعَنا متلذذين...

لكن الفضل العميمَ لشرطيّ الأرزاق سيكون يومَ يقال لك:

الآن تسَفَّرون إلى النقرة (النقرة اسم تحبيبٍ لنقرة السلمان !)

إذ يتعيّن عليك أن تخبر أحداً بأنك ستكون هناك، وأنك سالكٌ اليومَ دربَ مَن صَدَّ ما رَدَّ (بالتعبير الشعبي غير المزدرَع)، بمعنى أن رحلتك قد تكون رحلةَ اللاعودة، مثل مجنَّدِ القيصر الروسي.

ملحوظة :

جاء في الرواية الروسية الكلاسيكية أن الفتى المجند الذي ما نبت عارضاه بعد، تباح له القرية سبعة أيامٍ بلياليها، عُرفاً متَّبَعا، فيفعل الفتى ما يشاء، يعبّ الفودكا لينطرح في أي دربٍ أو أي بيتٍ، ويعاشر من فتيات القرية مَن استحلى، عابثاً أو مُعابثا...يكسر الأبواب، ويدخل من الشبابيك.

ذلك لأنه سالكٌ بعد سبعة أيامٍ دربَ مَن صدَّ ما ردّ. إنه سيظل في جيش القيصر جندياً حتى لو طالت

لحيتُه الشائبةُ لتبلغَ قدميه !

* * *

أنا لم أُبلغْ أحداً أمري.

كنتُ واثقاً أنني لن أكون وحدي في الرحلة الطويلة من بغداد إلى مركز السماوة (بالقطار)، ومن مركز

السماوة (بالحافلة العتيقة) عبر المفازةِ الخطرة اللامتناهية حتى التخوم العراقية – السعودية حيث النقرة.

تقول الأغنية الشعبية :

نخل السماوة يقول...

وبعد عشر سنين من ١٩٦٣ :

توهّمتُ نخلَ السماوةِ نخلَ السماوات...

وأبو الطيّب المتنبي، وفاتك الأسدي، وبادية السماوة !

في رحلة القطار ذي المقاعدِ الخشب، وطول المسافةِ الشنيعة (القطار بطيء) من بغداد إلى محطة السماوة

كنا مكبلين، اثنين اثنين ؛ يدك الشمال موْثقةٌ بـ(الكلبجة) إلى يد رفيقك اليمين، والشرطيّ ذو البندقية

هو الجليس الثالث على المقعد الخشب.

أترضى لنا هذا العذابَ يا أبا إسماعيل؟

الحقُّ أنها لم تكن رحلتي الأولى بالتكبيل

المزدوج، إذ بعد أن أصدرت المحكمة العسكرية
بمعسكر الوشّاش
في بغداد حكمها عليّ ، نُقلتُ أولاً إلى البصرة
بالطريقة إياها، وعبر الطريق إياه.
أتذكّـر الآن أننا بلغنا محطة السماوة في الضحى.
والموقـفُ في مـركـز شـرطـة السـمـاوة كـان
مكتظّـا...
كان معظم المعتقلين في المركز من أبناء البلدة ،
باستثنائنا نحن القادمين من قطار بغداد،
المنتظرين متابعةَ
الرِّحلة الخرافية عبر تلك البيداء التي «لم يعرف
بها ساكنٌ رسماً»...
انتبهت، أنا القادم من متاهة الهول، إلى جـوِّ
المرح الشائع ؛ واستمعتُ إلى أغنيةٍ خفيضةٍ في
ركـن،
وتذكرتُ أن أهل البلدة مشهورون بالغناء،
والكرم، والبسمة الدائمة. ها نحن أُولاءِ وراء
القضبـان
جميعا... لكن أهل السـماوة يمرحون !
نحن، الذين ألقانا القطارُ هنا، لم نُطل المكث.
حُشـرنا في الحافلة المتداعية، ظهرا، في الطريق
الرهيب
إلى نقرة السـلمان.
أعتقدُ أن الحافلة كانت تحمل ركّـاباً عاديين
أيضا، شـرطةً وموظفين في تلك الناحية الملعونة
حقّـا.
لا أتذكّـر الآن، إن كنا، نحن السياسيين، مكبّـلين
أم لا داخل الحافلة، والأرجحُ أننا لم نكن...
إذ أن الحافلة هي، فعلا، قاربُ النجاة الوحيد،
والقفزُ من القارب يعني الهلاك الأكيد، ظمأً أو
افتراسـاً
بأنياب الذئاب في هذه المفازة (والحكاياتُ عن
مصير التائهين هنا ليست نادرة).
كم ساعةً كانت المسافة بين السماوة والنقرة ؟
لستُ أعرف. لكن الطريق لم يكن ذا معالـمَ ، أو
هكذا بدا لنا، نحن الحضر. توقفت الحافلة
مرتين، مـرةً
لإصلاح خللٍ ما، وأخرى لتزويد « الرادييتر»
ماء.
فجأةً لمحنا شجرا.
وقال قائلُ : النقرة !
لقد « بزغت» نقرة السلمان، مباغِـتة، من
القفر المحيط. إنها لَـفي خَبْتٍ من الأرض،
تُـتْـلِعُ
رأسَــهـا، فعلَ الأفعى، لتتبدّى بكامل شـرِّهـا
وزينتهـا. نقرة السلمان التي أعلنتْ عن نفسهـا
وسطَ هذه المفازة، بشـجرٍ متنـاثر، بدا فائقَ
الخضرة، سوف تُطْـبِق علينا بأسـوارها العاليـةِ
ذواتِ الأبراجِ العشـرين، كـما تطبق الأفعى
الملتفّــة.
توقّـفت الحافلة في الظل. هبط «العاديّـون»
مسـرعين إلى الهواء الطلق السـاخن، أمّا نحن،
فعلينا أن نمرّ بمرحلة التسليم والتسـلُّـم في
مكتبٍ خارج الأسـوار، قبل أن تُفتح البـوابةُ

الكبرى لتلتهـمنا.
هل بمستطاعي الآن، وبعد مُـضِـيّ أربعة عقودٍ ،
أن أسـتعيد بدقّـةٍما ، إحسـاسي حيـنَ
بلغتُ قلعةَ التخوم هذه؟
أتراني فكّـرتُ بما ينتظرني فيها، وبما سألقى
هناك، ومن ألقى؟
هل فكّـرتُ بالزمن المطْـلق ؟
أو بمعنى أن أكون، أنا، في هذا الموقع من خـرافة
العقاب؟
أظنّ الأمرَ في غاية الصعوبة الآن...
لكنني متأكـدٌ من إحساسٍ واحدٍ : أنا لم أكن
خائفـاً !
ربما كان هذا بسـببٍ من طيشٍ ظلَّ يلازمني...
لستُ في ما أكتب الآنَ راويةَ أيامٍ وأحداثٍ
مرّتْ علـيّ في نقرة السـلمان، ولا مؤرخَ
تفاصيلَ ؛ لم أسـعَ إلاّ إلى مقاربةٍ معيّـنةٍ بين
سـيرتين فصلتْ بينـهـما قرونٌ وقرون، أمّـا
مقصدي فهو تبيانُ
أن حالنا لم تتبدلْ كثيرا، وأن بادية السـماوة
ظلّت، كعهدها، منذ زمان أبي الطيّب، مَقتلةً
كامنةً
للشاعر كما لسـواه.
لقد أشـاعَ الانقلابيون ، أوائلَ السبعينيات،
أنـهـم سـيهدّون « نـقـرة السـلمـان » هـدّاً ،
فكتبتُ
نصّـاً عنـوانه قصيدة وفاء إلى نقرة السلمان
أتنبّـأ فيه بأن القلعة سوف تُبنى من جديدٍ
بأيدينا حتى لـو
هُـدّتْ هـدّا. والواقعُ أن القلعة لم تُـهَـد، بل
غدتْ بعد قمع الانتفاضة، مرتكَـزَ المدافنِ
السـرّيّـة للشـهداء...

* * *

ما أبعدني هذه اللحظة، يا أبا الطيّب، عن
السماوة والعراق !
أنا في القرية الإنجليزية نَكّبْت، مقلداً إيّاك،
السـماوةَ والعراقا...
لن أقترح عليك أمراً يتّـصلُ بنَصِّـك، فأنت
الدليل. ولأنسَـيَـنَّ روايتي بيتَـك تلك الروايةَ
الفـريدةَ !
إني لأتغنّـى ببيتكَ :

تركْنا من وراءِ العِيسِ نجدا
ونَكّبْنا السماوةَ والعراقا

* * *

لماذا نتذكّـر ؟
لماذا أتذكّـر، مثلا، أنني كنتُ الأقربَ إلى بوابة
القلعة، حين فُتحتْ ليدخلَ معتقلو السجن
العسكري رقم واحد، الذين نجوا، في ما يشبه
المعجزة، من موتٍ مخطَّطٍ له، داخل العربات
الحديد لقطارِ الموت ؟
في الصبـاح الذي أعقبَ وصول المعتقلين،
نُـقِلتُ إلى سـجن بعقوبـة.
لكنّ لهذا السجن الجديد قصّـةً أخرى طويلـة.
وأنا امرؤٌ تزيدني الذكرى رهَـقا...

الفراشـــة

محمد علي شمس الدين★

«إلى التي ماتت في الشهر الجميل آمنة/ أمي»..

في الليل
في الحلك العظيم
وعند تشابك الأحياء بالموتى
وولولة الرياح
دفنتُ أميّ
وأهلْت آخر حفنةٍ فوق التراب من التراب
وقلت: ها إني أعود لعلّني
أجد الجميلة تستريح على سرير جمالها
في البيت
حيث تمدّ نحوي كفّها البيضاء
تسألني معاتبةً لماذا غبت يا ولدي؟
وأعلم أنني ما غبتُ
لكنّ الجميلة دائماً
ينتابها قلقُ الغياب
وأنها تنأى
وتبعد حين تقرب
ثم تنأى
ثم تنأى
كي تُرى حلماً
وقد أبصرتُ حلمي...
ويقولُ جاري: أمس زارتنا الجميلةُ
وارتأتْ أن نبدأ الألعاب
من ورديّة الأطفال
رتّبنا الحصى لُعباً
وكانت تنحني في ثوبها الورديّ
تعبث بالحصى
وترتّب الأشياء
من بدء الحكاية للنهاية
هكذا سيكونُ:
هذا بيتنا وسكنتُ فيه
وذاك زوجي وهو يكدح أو يصليّ
أو يغار على الجميلة
من مرور سحابةٍ فوق الحِمى
أو نظرةٍ لفتى يمرّ على الطريق
ويرسل الأشعار
كي يصل الصدى لأميرةٍ خلف الحِمى
ويقال إنّ جمالها
أعلى من الأسوار
إن الله حين رأى بياض الثلج
قال: يكون في وجناتها
ورأى اخضرار العشب
قال يكون في نظراتها
ورأى ترقرق نبعة الريحان
قال يكون في كلماتها
والنهر
أوّله من «الصافي»
وآخره على أقدامها يجري
ويذهب في اندفاع مياهه للبحر
ترفعه السماء إلى الغيوم

★ شاعر وكاتب من لبنان

وحين نظرت أعلى
في الغيوم
رأيت ثمة وجه أمي
ويقال إن الله سمّاها على اسم الرحمة الأولى
فآمنة التي مثل الحمامة لم يشبْها السوء
ما زالت تحلّق في السماء
وتمنح الأسماء رحمتها
وتسْحب في مدار الشمس رايتها العظيمة
فالسلامُ على التي ولدتْ محمد
«وهو نور النور»
واغتسلت ضُحى بالماء
فانبثقت على الأشياء صورتها البهيّة
فهي أوّل ما يرى عند الصباح
وآخر الأحلام عند تشابك الأحياء بالموتى
وقبل هلاكها
.... ورأيتُ رؤيا
في الليل
في الحلك العظيم
وبعدما ألقيتُ آخر حفنة فوق التراب من
التراب
ولم يعدْ في القبر غير جمالها العاري
رأيت فراشة في الضوء تخفقُ
فاتّبعت جناحها بين القبور
وعدت نحو البيت
كي أجد السرير
سريرها الملكيّ
مرتجفاً
وتغمره الدموع
وأنّ فراشةً
حطّت هناك على السرير
كنقطةٍ بيضاء في الحلك العظيم
سألتُ نفسي:
هل رأيت
وهل سمعت؟
وهل تعود لكي تراني؟
وسألتُ نفسي:
أين تذهب روحها البيضاء
كيف؟
ومن سيؤويها
إذا ما أقفل الحفّار حفرتها
ورنّ المعول الحجريّ
في هذا الفراغ الجوهريّ من الزمان؟
...
......
ومددت كفيّ...
نقطة الضوء الفراشةُ لم تخفْ وأخافُ، لكنْ
...
......
...
ليس برداً ما يصيبُ أصابعي، وأخافُ، لكنْ
ليس حُميّ...
فجمالها المُضني على الأسلاك شرّدني
وقد أبصرت رؤيا:
في الليل
في الحلك العظيم
وعند تشابك الأحياء بالموتى
وولولة السماء
رأيت أميّ.

قصـــائد

للشاعر الشيلي لويس ميزون

ترجمة: المهدي أخريف*

ولد لويس ميزون في فالبارايسو (الشيلي) عام ١٩٤٢، درس التاريخ والجغرافيا، ثم القانون في الجامعة الكاثوليكية في فالبارايسو. هيأ سنة ١٩٦٣ أطروحة للتبريز في موضوع «التاريخ والشعر عند سان جون بيرس».

بعد الانقلاب العسكري الدموي لسنة ١٩٧٣ انتقل لويس ميزون للاقامة في باريس كصحفي متعاون مع اذاعة فرنسا الدولية وكذا الثقافية.

من أعماله الشعرية: قصيدة الجنوب، بعيداً عن هنا، أرض قريبة.. وقد ترجمت أعماله الى لغات عديدة منها الفرنسية والانجليزية والايطالية والألمانية.

أرض قريبة

- ١ -

من أقصى المائدة
أوقف البحر محادثاتنا
معبأً ومفرغاً
الواقع الشّهير الذي
لا أحد عرفه
لا أحد تعلم معرفته
الأرض القريبة التي كان عليه أن
يلمسها بأصابع عمياء
لأننا ضيعنا محيطها الضوئي
أو لأن لحمة علاماتها قد استنفدت،
أو ربما، كنا ضيّعْنا
في المنظوريّة الخطوات الحكايا والآثار.

-٢-

إنْ كانت الأرض عاجزةً
عنْ إيقاظنا
إن كانت المدينة تخْفي
إبريقها الذي منْ بروقٍ زرقاء
إن كانت ذاكرة الريح العاشقة
قدْ زالتْ من عمارات الإسمنت
من القرية، من الشاطئ ومن الرصيف البحريّ
فإنَّ القصيدة حينئذ
هي القوة الضروريّة
التي تمسك بثنيتك اللامبالية.
باب مفتوح سهواً.
دعوة لدخول المدينة
بخطوات مشقلبة عبر الشوارع

-٣-

صديق الشعر
عليك أن تتْرك ، ذات مرةٍ،
ظلَّ ساعديك ينمو
في الأرض المكشوفة.
أن تدفع من علياء الهضبة
درعاً بلا وزنٍ
وأن تسير من الليل إلى الفجر

* شاعر ومترجم من المغرب

من عُمق البحر والليل
من عمق الليل والمدينة.

من الضروري الصُعود إلى السقوف
المؤرقة بالشمس
لسماع صوْت غابةٍ قديم
يدوّم بين الطيور
والنوم في ذاكرة الشاطئ
في البعد وفي القرب
حيث المركب المقلوب والحلزون
يحلمان نفس الحلم بلا رسوم
حلم الطحلب المكلّس والنجمة.
أين يوجد الصوت؟
والجسد والظّل
والوجه والابتسامة
والشفاه المشكلة من أصغر الأسرار؟
والمركب الذي يغرق
المركب الذي غرق
بين أنقاض الشمس القديمة
طحالب النحاس الأخضر
وتحليق الخطاطيف المهيبة
لقد أبحرت مراراً
في ذلك المركب بلا صوارٍ
منساقاً مع التيار
أنت تعرف الهيكل الخشبيّ المهتزّ
قناع الجبهة المشقوق
وشبح الأشرعة ينبلج في الضباب
حينما تعود إلى منزلك
من أعماق البحر
مُعمى بالأمواج الهيجانية العجيبة
عندما تعود متدحرجاً
بالذراعين المفتوحين
مشدوداً إلى خيوط القمر
عندما تصْعد من البحر
حتى منزلك في الفجر
مغموراً بنجوم البحر.
من الضروري السير ذات مرة
أبعد من الإشارة
ومن تمثالها المسكوب على الكثبان
من الضروري السيّر من الليل إلى الفجر
من عُمق البحر ومن الليل
من أعماق الليل والمدينة.

لا بُد أنْ تترك وراءك
الآثار التي خلفها جسدك
جالساً يُحادث أصدقاءه
سائراً عبْر الأرصفة.
عليْك أن تكون عارياً
مِثل سيف في قلب انعكاساته
وأن تبقى
مع كل الملاحين المنتثرين
في الزوايا العميقة
للأرض القريبة
حيث الشمس تكثّر لحظاتها الضَّوْئية.

بعيداً عن هنا

-١-

الشمس جرحتني بأعمق
مما جرحتْني عيناك.

هنالك حيث لا وجود لشيءٍ
ثمة لسان السماء
يلعق الإربَ
نحْن لطخة كلمات
ومداعبات لامعة.

-٢-

سأغادر الأرض
بدونك سأحيا.
سأكون من أولئك الذين يمضون بعيداً
والذين سيعبرون البحر ويبنون بيتهم
بعيداً عن هنا.
أنت ستبقيْن هنا.
فلْتجرئي على رؤيتي أرْحل.

-٣-

ولو أن الوقت ليل
إفتحي بابك لي عودي نادني.
مُثقل أنا بالبذرة
مُغطى بالندى
سأدخل على ركبتيّ
من الباب الموارب.

-٤-

سوف أكون ناياً من نُحاس
بين النايات. طبلا بين الطبول
حتى وإن لم ترغبي سوف تصيخين إلى رحيلي.
لن ينقص الموسيقيون
ولا الأفواه التي ستتغنى
بعيداً عن هنا

-٥-

مداعبتي الأخيرة كانت رؤيتي إياك.
جلْد غابةٍ غارقاً في البحر
موجةً من ظل وأرْضاً مقلبةً
زبداً بهيئة زهرة. برعماً جديداً
مغازلةً أخيرة. ضوءاً خالصاً.

-٦-

بنفسي أنظف كل يوم
فواكه منْ ضوء في النافذة
خلف الحائط أتحسس
مذاقَ وعطْر فواكه الضوء
تموج الأزهار
عصافير الجذوة.
حينما أدنو منك أتنفس حديقةً
تبدو اندلاع حريقٍ.
خلف السور يجري الماء
طلقاً رناناً.
ينبوع انعكاساته يضيئني
لكن وحدهُ شلالك كاملاً تسعهُ كفيّ.

-٧-

تعالي معي
ستكونين ضوء المسير وماءه
جسْراً على الهاوية
الليل متقاسماً مع الكلمات
ناراً بين زهرةٍ ببتلاتٍ شديدة النعومة.
حينما تتعبين سأحملك بين ذراعيّ
مثْل نُعيجةٍ وديعة.

-٨-

أنت النّور والنّور والماء

برْعم النجمة التي تحيا بداخلي.
إبحثي عنيّ بيْن منْ يرحلون.
منْ سيْعبرون البحر
وسيموتون بعيداً عن هنا.

-٩-

نامي معي ولنرحل سوياً
عبر طريق كلمات قديمة أمضي.
الصدى زادي.
إنْ لم أكن قادراً بعْد على البقاء
فسأحيا ميتاً بعيداً عن هنا

-١٠-

لو كنت أنا أنت
لقلت لِي لا تمْض.
لا تضع في رحل الغيوم الغفل.
غبق مع دارتك الجديدة.
حديقتك الخبيئة. صمْتِكَ البئريّ.
هبْني جوعك وظمأك القديم
لديّ ماءٌ لديّ خبزٌ . لديّ كلمات.

-١١-

أمام عينيك الغامضتين
سطعت الشمعة المشعلة في يدك.
أغمْضتُ عينيّ أنا وعندما فتحتُهُما
كانت الشمعة شمساً صغيرة جداً.
يدك كانت شاطئاً بارداً.
دارتي دوامةٌ منْ رماد.

-١٢-

أين اللمْسةُ العاشقة الأولى
لمبتدأ الكون؟ ثور ذبيح.
هبَّةُ صمتك الحيَ أين توجد.
حنجرة جافّة.
أين توجد مفاجأتك منْ ماء وحجر؟
عيْن بلا نظر.
أيْن أفقك واللؤلؤ الأزرق لفراشاتك؟

-١٣-

موجةَ وإعصار.
دم الخسوف
شمسٌ مذبوحة.
ظلك هو جلْدي من رماد.
مُداعبة شفتيك الشفافتين.

-١٤-

اللانهائيات العُشرية
للعالم اللامرئي
تكتشف درجات معلّقة بالفراغ
لكن جسدنا لا يبلغها
نحن بالكاد قطْعة منْ خشب تطفو
لكُلّ منّا بحْره وغرقُه.

-١٥-

مخلوقون من لحم نحْن
ومن كلماتٍ
وحينما تنسكب المادة
وحْدها الكلمات تطْفو على
هاوية المياه.
نحن مخلوقون من طين وهبّة،
كلمةٍ وطينٍ
عناق ذاكرةٍ وأثر طينٍ على طين.

قصائد

علي المخمري★

طيران

فاكهتي زئبق الأساطير
وكطائر وحيد
ينتظر صوراً وزرقة
سأغفو ، قرب شجرة اللغة
وأنتقل بمخيلتي
من مكان لآخر
حالماً بجرار الأبجدية
وعسل التحرر
فمن لم يربِ أجنحته
بغفلةٍ عن صاحب الحظيرة
لن يجد فرصة مواتية للطيران .

انتظار

هناك مكان للانتظار
في زاوية ما
بقبلةٍ ووردة
لم توصلني جميع الطرق إليه
غسلت قدمي بطين الأسماك
وواصلت المسير
التاريخ قمر صناعي
والخوف شحاذ في الطريق
بأكياس من المطر
عبرت غابات الحب
هللت لقرون أنثوية
أسندت رأسي
لأكتاف الصورة
وعقدت مع أشجار الآس
معاهدات الضباب
لكن الأشباح
أرسلت العاصفة

الأجوبة تتقاطر
دماً
ومازال الجنس البشري
يُصرُ على الأسئلة .

زمناً مكسور

جسورنا فوق الفراغ
حتى الآن لم نستيقظ
لنروي الحلم
تأتي القذائف ، من مذنبات بعيدة
هديرٌ مرعبٌ
في ذاكرة الزهر
يجهشُ البحر بالهواء
ينكسرُ الزمن بلونٍ

★ شاعر من سلطنة عُمان

برتقالي
وعبر قميصك المقدود
من دبره
لا تملك وثيقة للبراءة
بالإشارات
نتسلل عبر أطروحة الحبر
نخفي منشوراتنا
في دولاب الهزائم
ثم نتحدث بصوتٍ عالٍ
عن فوائد الفلفل الحار
للجسم
كجرس إنذارٍ مبكرٍ
من الأمراض .

لم أسقط سهواً

لم أسقط سهواً
أنا ذا
أعودُ ، أزرعُ الزمن بالفجر
أنا العاشق
وبأقراصٍ مهدئةٍ
سأزيل عن حبيبتي
ثآليل الكابوس
سأدخل في فساتينها
بوجهٍ يليق بالمسرحية
وعندما تمتقع كانهيارٍ
رمادي
أشتعلُ بالتنهدات المطرزة
خُلقتُ ، من أرجوحةٍ مراهقة
لذا يرتعشُ جسدي
عندما يرتطم بالحرير أو الحجارة

ستبتسمُ جدتي وهي تقول :
نِعِمَ الحفيد
الذي يكسر جوزتهُ ، على ظهر نجمة .

عناقات

هل يمكننا العناق
تحت ضوء المطر المالح
الشوارع تتهجدُ السكينة
والظلمةُ الناعمة
توسوس لي بحضنك
سنسبح بشكلٍ خفي
تحت شيخوخة الشر
سنجني خيراً
لا أدري ما هو؟
لكن جسدي كالزجاج
يعكسُ للمارة حلقي الزاعق

العالم جثةٌ داعرة
لا تلتفتي له بذهول
سنقطن فرادتنا
ونغني لزقاقٍ في جسد الشجرة
سنتبادل نهش القمر
بأفواهنا
كتفاحةٍ حمراء
سيطفح العالم بالألق

وبجانب أيقونتنا المقدسة
سننسى كل الحروب والهزائم والدماء
نحن لم نخلق ، لتبادل الكراهية
مع الآخرين
سأحضنك طويلاً
خلف النوافذ الزئبقية
مستلقين فوق عشبٍ شفيف
ناظرين لمزقِ الغيم الزرقاء .

سنحلم بسلالٍ من الشموس
وعندما نجوع ، بشكلٍ حقيقي
سنتناوب على تقشير البطاطا
في مطبخ انتصاراتنا .

وطننا حلال

في وطن التحريمات
نجولُ بأصابع ، محروقة
بشحوبٍ استوائيٍ في الجبين
ترتع الخيانة
في نخاع العقل
تموز يأتي ، بلهفةٍ للمثلجات والسفر
فيه نختار معجون حلاقتنا
بعنايةٍ فائقة
ونقلل من التدخين
يتساقط شحوبنا
كورقٍ في الخريف
نبحر في حشدٍ ، لا يعنينا
أجفاننا غزوات متلاحقة

نُصغي لموسيقى ، بذرة الأرض

ومن على مقهى ، منفى بعيد
في بقعةٍ ما ..
ونحن نحدقُ
لزاويةٍ في الواجهة
وواجهةٍ في الزاوية

نفكرُ بوطنٍ حلال .

شاعر

مطارقٌ هلامٌ ، تهوي
على خواء الوقت
نقرأ تعاويذنا الغابرة
نرمي بودَعنا ، في بركِ الشهقات
يشطرنا صنوبر الأحزان الطويلة
إلى مآذن أسطورية
حطت يمامةٌ
على قطران ثقوبنا المهجورة
وهي تُصرِّحُ
بتأشيرة للزلازل
بحرفٍ يحترقُ ، في شفةِ الشاعر

هل تذكر ، سدرتك الأولى
قشرتك العتيقة ، المتروكة قرب الصاعقة ؟
هل مازلت مشتعلاً بالدفء
بهبات العصور
وخيول الكلمات الهاربة ؟ .

أمسكنا الوعل من قرونه

زهران القاسمي*

يقظة

أخط على الكف الحجرية حياتك القادمة
أيها الجندب
ولأنثاك التي تقضم أوراق محنتي
وتعيد بلعابها المذاق
سأذبح عصفور الصبح قربانا للدرب
فيا نهارات الاتكاء على جبهة الماء
يا ظلال
سيدك الجندب تستيقظ في قرونه الحياة
سنعيد معا تكوير الأرض
وسنتقاسم المملكة

لعبة

في هذه اللحظة
ممسكا بسلم النور
المتدلي من الشجرة
متقرفصا
أنتظر أسراب الطيور الصغيرة
القادمة في رحلتها الموسمية
الطيور التي تجوب العالم شماله وجنوبه
بعدما تيقنت أنها من تكتب ما سيحدث
وببندقيتي الهوائية
قررت أن أوقف اللعبة

الأعالي

– اصعد يا ولدي
– تلك القمة تحلم بك
– لا تليق بك الا الأعالي

وبعدها صعدنا
كافحنا وقاتلنا الرياح والمطر
صرخنا في وجه الجنيات
اللاتي حاولن اغواءنا
أطلقنا عواءاتنا مع الذئاب
وأمسكنا الوعل من قرونه
وصعدنا
قهرنا كل القمم
ووزعنا أجزاءنا عليها
وعدنا خائبين

المغيَّب

في شعرك الأجعد المنسدل
على نوافذ أمسياتك

* شاعر من سلطنة عُمان

تنكش بأصابع مجذومة
هل تبحث عن تميمة مفقودة لتضعها على
جبهتك ؟
أم عن حل لمسألة متعلقة بالنجوم ؟
تفتح كتابك لتمتزج الحروف النورانية باسمك
تبحث عن ملائكة أيامك وأبراجك
أنت الطامع بالخروج من كهف المغايبة
الزاخر بالنسيان
الكهف الذي أغلقت قضيته منذ مائة سنة
حين فتحوا حكايتك
لم يكن لك أي صلة بعوالمهم
لذا أكلوا كل من معك
وانسحبوا
أيها المغيب عن زمانه وعقله
انزع الشوكة التي عقدت لسانك
فك هذه القيود الصدئة
أو اسحبها خلفك لتكون جزءا منك
اخرج
اخرج للنور الذي فقدته عيناك
فلقد انتهى عصر السحر
مات آخر السحرة محترقا في عريشه
أو مسموما بالزئبق
أيها المغيب
لن تخرج أبدا
فلقد نسجت عليك عناكب الكهف خيوطها
وأكل النمل والجذام أطرافك
أهلك قد دفنوا عنك جذعا
وأفرغوا ذاكرتهم منك
لم تعد هناك
فاتل تعويذتك الأخيرة
ان شئت
واقلب عليك الكهف .

الحطّاب

النار التي ادخرتها بين جنبيك
النار الكامنة
في رماد روحك الرطب
آليت جهدك استنفارها
عبثا تبعثر قطرات عرقك الراشحة
لإشعالها
عبثا تحبس طائر الشتاء
أيها الحطّاب
أطفالك
يحاصرهم الجوع والبرد
فاذهب إلى الشجرة الوحيدة
الواقفة كشبح في الأفق
الشجرة التي طالما
حلمت بها خضراء سامقة
تتسلق الأعالي
احمل وجعك
واحمل عليها بفأسك .

«آل» هؤلاء..

ادريس علوش★

إليهم دون استثناء لأنهم مثلي يدركون معنى الحواس وشرفات الحياة الغريبة...

(١)

أعرف
وقع أحذيتهم
كلما مروا في اتجاه الفصول
بايقاع بارد
لا يدرك معنى الحياة..
«آل» هؤلاء
ليسوا طفيليين بالشكل
الذي يكفي
لكنهم أفظع من طحالب
تنهش دم
النهار..
وأصعب على الفهم
كلما أجهشوا بالدمع
يحاكون رغبة التمساح
في الفرار من أسلاك
الحديقة..

(٢)

«آل» هؤلاء
الريح منهم خائفة
ومن حرب
توقدها الأشباح
وتحرق ما تبقى
من صور الذاكرة..

(٣)

«آل» هؤلاء
أجهل تماما
أنهم هدهدوا الشمس
في غربال الغرابة
واستسلموا لأنياب ذئب
يعزفون على أوتار فكيه
فتيل الكلام..!

(٤)

«آل» هؤلاء
قابعون في «الهنا»
ومنشرحون في «الهناك»
ولسان حالهم يفضح
لغة تربصت بخبايا
الأرض...

(٥)

«آل» هؤلاء
استفهموا شكل الأشياء
التي تحوم في فلك نواياهم
دون جدوى..!

★ شاعر من المغرب

(فالسؤال في شرخ
الوقت
معطل
وذابل..
والنوافذ في مدارات
التيه
مقفلة..)

مقعدون هم
والخريطة في جيبهم
مقفرة مثل خلاء
يحاكي عواء مقبرة..

(٦)

«آل» هؤلاء
استعاروا من التراب
هياكل الإسمنت الرهيب
وحجبوا أعمدة السماء عني
لم أعد أرى سوى دكنة
الحانات
بديلا عن فقعات
الفلسفة
وعن وجود مفتعلٍ
في لحظات الخراب
لم أعد أحتم
من وعيد الكتاب
ما دام العراء يشدني
إلى خرق معلقة
في الهواء
ما دام معول الأنقاض
شبيهي
يسألني عن أرجوحة الطفولة
وغيمة البلاد..!

(٧)

«آل» هؤلاء
منتفضون – دوما –
في أتربة الصحراء
يتوعدون منقار العاصفة
وصقر السراب
ويهرعون إلى أقرب قدح
ليسدلوا ستار فحولة الرماد
في برهةٍ
هم أنفسهم
من أوحوا لدائرة الوقت
الهذيان في اتجاه
رقص المغيب..

(٨)

«آل» هؤلاء
من فرْو الوقت
استخلصوا وهم كيانهم
وعاودوا الشتات في أرخبيلات
الضياع
وحفرة الماء..
كي يرتبوا شبق الحقيقة
علقوا جدار الإنتماء عالياً
واستبدلوا السقف بأدراج
الهواء....

قصيدة لكتالوغ.. محلات سيرس

خـالد مطـاوع*

أشار عمر إلى رجل وردي اللون
يقود آلة قطع الأعشاب
حوله شجيرات ورد
وخزامى صفراء
محاطة بنجيل لزج لماع.
أصدقاء أخي
من مُلاك
دارات «جليانه» الأنيقة أبلغوه
بحاجتهم الشديدة
إلى هذه الآلات.
كان سيأخذ منهم أضعاف ثمنها
ليبني دارةً مثلهم
مطلّة على البحر.
بعينين نصف مغمضتين
وسحاب دخان
السجائر حوله
كان يبدأ بالشخير تاركاً
تخطيطاته الكثيرة
بدون اكتمال.
في غرفتي كنت أنظر
إلى الرجل الوردي ثانية وأحملق
في نساء لابسات مناهِدَ شفافة.

كم أحببت حلماتهن السوداء.
ونهودهن الرمادية.
تخيلت الذهاب في رحلة
مع صاحبة
العينين الزرقاويتين
أن نخيم في
خيمة «كولمان»
(سعرها ٤٢ دولاراً)
ونصطاد السمك
من الزورق المصور
في صفحة (٦١٣)
بعدها نرجع لنتفرج
على مسلسلنا المفضل
في تلفزيوننا الملون (٢٧ بوصة)
المحاط بإطار من الماهوقوني
ثم نخرج لنمتطي
دراجتينا الناريتين
(ليمونتيّ اللون)
عبر أحراش وغابات
لنرجع بعد
ذلك إلى بيتنا
الواسع ذي (الـ ٤ غرف)

* شاعر من ليبيا يقيم في أمريكا

لنمارس الحب
على مرتبة النوم
المصورة في صفحة (١٢١٩).
ذات صباح هبطت أنا
وأخي في نيو أورليانز
في رطوبتها وجوّها القائظ.
رائحة المدينة أقرفتنا
وبعوضها الكثيف
اخترق شبك النافذة.
في أقرب فرع لمحل «سيرس»
تلمس أخي
صدامات الآلات
المطلية بأحمر
كلون طلاء الشفاه
واغرق أصابعه
في راحات المقاعد.
كان أصغر
الموديلات وأجملها
مزينا بخطوط
فضية وسوداء
فاحتضنه أخي كأنه
قريب طال علينا غيابه.
وبإنجليزية من اختراعه
ساوم الباعة في
الثمن وأضحكهم
بنكات فظة
مليئة بالإشارات.
ركبنا أحد الموديلات لنجربه
على نجيل قريب،
الشمس فوقنا ساطعة
ونسيم الصباح
بارد وجميل.
أوقفنا الآلة عند
مطعم «موريسونز»
وهناك أخبرتنا النادلة
أنها تشتري كل ثيابها
من محلات سيرس.
تلك الليلة
نزعتُ ملابسها بلطف
ولامست نهديها بخدين حليقين
تنهدت هي
وشهقت أنا
هواء حجرتها
المعطر بأحلامي.
في الصباح أخبرتني
أنني تكلمت
في المنام.
صرخت في أحد ما
وسألته وعاودت أسأل:
«أي وردة تريد
أن أزرع لك
بجانب قبرك؟»

قصـــائد

أيمن الأمين*

امرأة مسكونة بالشيطان الرجيم

الموائد لا تنتهي،
حيث يقدم التلفزيون أشهى الأطباق،
وأشهى النساء،
ابتلاع الصناديق والثياب
والمال والشحوم والدهون: زيتُ الشعر بعد
الاغتسال بالدموع،
قردٌ لا يقوم بأي حركة بعد أن كان في المصعد
حيث تفوح رائحة الموز المطحون: عشاء لزبائن
الفنادق،
سيارات الشرطة تزعق باتجاهٍ واحد،
كوب ماء قرب تفاحتين مقشرتين،
تميلان إلى اللون البنّي،
جهاز خلوي مطفا وليس
في البيت النقّال أيّ هاتفٍ ثابت...

ذبابة

ثلاثون صيفاً مكدسة
في صناديق اقتراع لانتخاب
شتاءٍ واحد في مجلس الخريف.
عربتان تجُران محطاتٍ فضائية
تبثُ صوراً عن أشكال غريبة
نبتت من عضو رجلٍ وعضو امرأة،
تحمل المرأة في أحشائها نباتاً دبقا
يجعلها ترتعش في صريف الأعمار.
الرجل ينام، يشخر تحت التلفاز ومعدته مليئة
بالقاذورات.
أين الذباب؟
ولا توجد ذبابة واحدة تصرُ على
اختراق الزجاج
كما أصرُ على اختراق الضجر.
تلوحُ لي واحدةٌ في ذاكرتي
فأفتقدها ثم أبدأ بتقليد حركاتها المجنونة.
زيتٌ حالك السواد يرشحُ نحو البحر، أجسادٌ
تزعقُ الطلاق.
أمسياتٌ شعرية لليالٍ مؤجرة إلى ما بعد ... قمة
الرأس.

حكاية

الطائرة اختراعٌ قديم لتوجهاتٍ جديدة:
فعندما كان يسافر لن
يكن رجلاً بل شاباً يافعاً لامع العينين.
غارت عيناهُ...
فهل ترون الفرق؟
عشرات العصافير
لا بل مئات الآلاف

* شاعر من لبنان

لا بل ملايين:
شهداء الثورة الصينية.
أين أنت يا رجل؟
أين أنت أيها
الاتحاد السوفييتي؟
أين أنت يا فرنسا؟
لديه في البيت علبة سجائر
واحدة وسرير واحد
يجلس عليه، فيدخن:
تقول الحكاية أنه مرّ بباب امرأةٍ فاخترق
ذراعيها ورئتيها وعينيها وطحالها
وكبدها وكلاويها الى أن
وصل إلى باب بدنها
فقالت له باللغة الفرنسية:
(C est ca mon magasin)،
أي هذا
هو متجري،
فانفجر بالضحك
وانقلب على ظهرها
ككل الانقلابات
في كل دول العالم.
تقول الحكاية أيضا
((ان المرأة نفسها ابتاعت
مئات الانهيارات العصبية
من مخازن الأطباء النفسيين
على شكل حبوبٍ صغيرة
وابتلعتها عندما انشقت به الأرض.

كان العرق يبدل ثيابه
في الكأس الأبيض استعداداً
للسهرة مع كأس الويسكي
في منزل الصديقة:
بيرة، وصلت جميع الكؤوس
ولم تقتف آثار شاربيها
تحت الرؤوس الصلعاء.
هتفت بيرة:
فلنبدأ الاحتفال.

ماذا تكتب؟

ماذا تكتب؟
لم يعد أحد يكتب في هذا العالم
سوى قلةٍ قليلة وأنت واحدٌ منهم.
إذا أنت شخصٌ مشبوه.
سنضعك في دائرة الشُبُهات
حتى يصل رئيس الدائرة
نهاية السيجارة الأولى.
مقص الأظافر،
ريبورتاج حول البيئة:
نهارُ أحدٍ بامتياز.

صديق

لي
صديق
ضاع
على شرفة
بيتنا.

أوقـــات..

مياسة دع ★

تنشقّين إلى أوقاتٍ بطيئاتٍ
من الشيء..
(برودات فسيحةٌ
أعلّقها على غصونِ شمسٍ
أشياءُ دمٍ على
ثمة أرضي....................)

أ-«وقت جدار»

ما تعبرُهُ كثرةُ عينيكِ؟

في رحيقِ جدارٍ وأقسامٍ
من الضوءِ
تشتدُّ كتلةُ فناء.
وحدَها تلتفُّ على فتاتِ
ليلْ
وحدَكِ على جدارِ نهرْ...

ما تعبرُهُ كثرةُ عينيكِ؟

ب-«وقت سلالة...»

... وعلى مشارفِ النسمة، كنتَ تلوّحُ
بومضةِ سوادٍ لا تراها حقائقُكَ ولا رغباتُكَ
ولا أصلابُكَ ولا حنينُ جذرٍ ولا قاعُ دمعٍ
ولاأقدامٌ خاوية ولا أعمارٌ ذاهلة ولاسلالةٌ
قريبة..سلالةٌ لم تزل تلتئم على جفافِ
أيامكِ وحروقِ المعنى لتنوء بالظلِّ وما
وراءَ الظلِّ، والغبشِ المفعم بالصمتِ وما
وراء الصمتِ:
أغساقٌ تكثرُ
وورودٌ عالية تسبحُ في
ظلّي.
لم أزل أفنى
وأفيض.

ج - «وقت ذاكرة..»

جهاتُ أيامٍ وثمار..!
ثم ارتطمت أقواسُ ذاكرته بمعادنَ وهنيهاتٍ
وهواءٍ أبكم وغاباتٍ ثقيلة وغرائزَ عريضة
ووعيٍ ساخنٍ وغير ساخن فاستحمَّ بمبادئه
الجديدةِ وأحشائه السرية وأنذر يوماً للجهةِ
الأخرى :
هذا الرمقُ المحشوّ بزفراتِ الضوء
وثقوبِ السرِّ،
الثمرُ العالي على آخرِ
وجهْ!

د- «وقت عتبة...»

ترابُكَ ،ما لا تراه يداي
والأغصانُ العميقة، يحاصرني من كل
عشبٍ وليل.
ترابُك وحدهُ في خيوطِ فنائي
أرقبه لهباً حافياً
وبرداً خالياً من الأرضِ
وسقوطِ

★ شاعرة من سوريا

الذاكرة..
أرقبُه وحدهُ على رؤوسِ المعنى
والعتبةِ
الأخرى.

م- «وقت ليلة..»

نافذةُ غياب
أُحصيها هناك ما وراءَ
الحصى
ووبرِ أيامي.

ليلةٌ قديمة
هناك
تساقط خيطاً خيطاً
على وجهِ غياب..

ذ- «وقت حجرة..»

ما يحصدُهُ من لججِ حجرةٍ في
عزِّ عماها؟
هرهرَ ثناياهُ بغزارة
صباحاته القريبة على
عبقِ غبار.

ما يحصد أجساداً في عزِّ حجراتها؟

هـ - «وقت يد..»

.. وعلى يدي بقعُ غياب!
حيثُ جزّأوك إلى أكوامِ نهاراتٍ وشموسٍ ضئيلة
وقصاصاتٍ عتمةٍ وحروقٍ برية وأوراقٍ مهجورة..
فتحدّرتَ على يدي بلا جسدٍ، وكان الزمن الأكبر
الذي أقيسه بأجسادي وميتاتي الحية، وكان العدم
الذي يريقني على حدِّ غيابٍ أو نوم:

بقعٌ عاريةٌ
إلى أسفلِ الضوءِ
ليسودَ رقادٌ أمامَ بعثرتي.
حشراتٌ غائمة
إلى داخلي
لتدوم...!

و- «وقت زوال..»

فجأة
عند باب زوالكَ
أرانا.
عينُ أرضٍ تتكدّسُ بهدوءٍ
في عمى أغصانٍ
وفراغِ ضوء..

ي - «وقت ثائر..»

.. وفجأة،
عند باب زوالنا،
أراكَ.
..أراكَ منـزوياً على حجاراتكَ وأنفاسكَ وبثورنا القديمة وحواسّنا المقبلة، فلم أشأ أن تهترئ هكذا وأهترئ على مرأى من ذنوب الغيمِ والمياهِ القاسية والمصائرِ المختلطة والعيون المتلاطمة، فلبثتُ أزجُّ أوردتي ومخيّلاتي الباقية بآفاقٍ جديدة من الرمقِ الأخضر والشجرِ الحرّ والأعضاءِ الحرّة والسريرةِ الدائمة، ولبثتْ ريحٌ تسبقني إليكَ وتسبقكَ إليّ...إلى حشاشةِ العدم:
دماءٌ طويلة
تميل
وورودُ أجسادنا تضيءُ
على وقتٍ
طويل..!

قصائد

نبيلة الزبير*

شجرة

وقد تكتشف ـ حين تنظر في
المرآة أو حين ينهمر حبرها
غزيرا من عيني حبيبها ـ أنها
غيمة

الحدوتة

صمغٌ
وفتاة تهرع قيد الشجرة
اخضرّتْ أوراق فتاة
تبعد شجرة
والصمغ
أوراق تهرع نحو فتاة
هرّتْ

هوة

هذه الربوة
أو العثرات المتراكمة
ليست إلا قشعريرات
لنسائم لم تعبر من هنا

خوف

في السماء الأخيرة
تتذكر الغيمةُ
أن ما تحمله ليس
خمرا
فتصحو..

محو

رأت في جفنيها
ذلك الصباح
شعرتين بيضاوين
قررت أن تصبغ صباحها
بشهوة أكثر
بياضا..

شجرة

هذه المرأة تمطر
هذه المرأة تحطب
هذه المرأة تمشي
لا أحد يعرف
ما الذي كانت تفعله
هذه المرأة
قبل أن تصبح
شجرة

الممسوسة

الشجرة..
المقطوفة
أو
غير المزروعة
لكنِ الآخرون يقطفون
يهزون إلى جذعها أيامهم
ويأكلون..
تنهمر وتنضج
الشجرة
التي ينبعث الهواء فجأة من
تحت قدميها
ويقتلع إلا
شوقها
وأيام الآخرين المهزوزة
الشجرة العارية من كتفيها
من أوراقها المغمورة
ينقرها المطر ويجرف إلا
شبقها
ويد حبيب لم تلمسها
الممسوسة
التي يندفع الآخرون فجأة من
تحت جفنيها
الآخرون بأجفانهم المقلوبة
في المشي..

* شاعرة من اليمن

أوبـــرا

فاتنة الغـرة★

(المشهد الأول)

أهيئك للتوبة
مثلما هيأت زليخة جسدها للقدّ
فقدّت
أدعوك لعنبي
فالجنى مرّ وذائقة الحصرم لا تقاوم
أتأمل انزلاق وقودك
فيطلق الجليد أنفاسه في رئتي
أراك كيف انتفضتّ
وكيف ذاب ملحك الصخري على سجادة
رباعية
كيف فتحت أناملك لامتصاص خصر الهواء
حين شكّل لوحة في رموشك
وكيف استقرّ الزمن العتيق في أخضرك
وعندما استقام الكلام تعطلت آلة المكان

(المشهد الثاني)

يشوش لغتك أسودي النحيل
تسارع بالتهام المسافة والحد حد
يزعجك صراخ الضوء المقتحم
تنحني لالتقاط العتمة
فتتعثر بالحال المنصوبة منذ بدء الخلق
(يا من جحدت عيناه دمي)
أترك رحالك فالوقت غسقي للنحيب
رجع أنفاسك يفي بالغرض
والبيّنة.. انصهارك بيني

(المشهد الثالث)

موعدك الأخير لا طريق له
دائما تنزلق الطرق منك
وتقصر المحطة
أقدّمني أنضر من الأخضر التعشق
فتأخذك الشاشة الزرقاء للمرة الألف نحو
الحضور
أهيئك مرة أخرى للعشق
مثلما هيأت آسيا نفسها للامتلاء
فألفت البحر خاوياً
الرقص والنحيب والأسود المصرّ يشاغبون
في ورقة الخريف المغطاة بالمسيح المصلوب مجدداً
يوشوشون فيك
((لن تفلت من سطوة الوهج والذاكرة))
لن يتركوك للتخثر فامتص جرحك جيدا
الأفعى لا تترك فريستها مرتين

(مشهد آخر)

أين تركت مفاتيحك؟؟

★ شاعرة من فلسطين

في صحبة العناكب

نجـاة عـلي★

أحب هذه القبور المظلمة بلا صخب، أتنزه فيها على سجيتي، أقطع فيها المسافات لأضيّع الوقت على طريقتي، بإمكاني مثلاً أن أنعم بصحبة الموتى « جيران أبي الطيبين »، هم- فقط - الذين لا يقاطعونني حينما أتحدث عنه، وأنا أنبش قبورهم بحثاً عن جثمان أبي، فكثيراً ما حاولت أن أخمّن موضع الحفرة التي دفنته فيها، لأرى ما تبقى منه، حين كنت أجيء لزيارته أيام السبت في الشتاء، الشتاء الذي يحبه مثلي - مع أنه مات دون أن يقول لي شيئاً عن غاية وجودي في هذا المكان القذر . هو في الحقيقة لم يقل لي أية إجابة واضحة حينما كنت أُلحُّ عليه في السؤال، و لم أرثْ منه سوى حفنة هواجس، وبعض الوصايا القديمة التي يُعلّقها إخوتي - بإصرار مدهش - في حوائط البيت بجوار صورته الكبيرة . فقط كنت أتمنى أن تسقط هي وصورته و الحوائط .

أتصدقون : رغبة واحدة هي ما أريد ... أتعرفونها ؟

أن أغيب عن الوعي «ولو لدقائق»، ثم أفيق بعدها لأجد الولد الذي خانني - دون خجل - جثة متحللة تحت قدمي، تأكل عظام رأسه حشودُ النمل الذي يزحف خلفي ليفترسني، وأن أنسى هذا العجوز الذي ظللت ألهث وراءه خمسة أعوام كاملة دون كلل - على أمل أن يحبني. كان يشبه أبي فعلا، الخربشات التي تركها لي في الصدر أكدت لي هذا. أعرف أنني أفسدت عليكم عزلتكم بأمور مزعجة لا فائدة منها ومع ذلك يمكننا أن نتكلم عن شيء أفضل، نفتح حديثاً أقل ألما، نتكلم عن العناكب مثلاً التي تلتف حولي من كل جانب، سأدخل مغاراتها الموحشة، لأعرف لماذا ضللتني طويلا، ولأتفرج على خرائب الهياكل القديمة، والأفاعي التي تَطنُّ بأجراسها في رأسي.

وللكلام عن العناكب مزايا عظيمة لا يقدرها أمثالكم من البلهاء، يعرف قيمتها- فقط - أصدقائي من الشُّعراء والحمقى. صرت أتابع حركاتها بحماس زائد، كانت في الغالب سوداء ومثلثة الزوايا، ولا تنظر إلي مطلقاً حين أندهها . أفرح حين أشعر بحركة الساقط منها في معترك الحياة أو حين أرى المُسْجَى منها في التوابيت المغطّاة بالزّجاج .

مسكينةٌ فعلاً هذه العناكب، لم يكرّمها أحدٌ حتى الآن ولا حتى أنا.

يكفيني إذن أن أراقب - بنشوة -العقارب التي تتلكأ في لدغي. أتأملها وأنا عارية من كل شيء إلا هذا البياض الذي يلفّني. أستقبل برحابة صدر- تحسدونني- عليها تلك الوخزات المتلاحقة. رغم أنكم مثلي، تصبحون معي على هذا العدم الذي لا أول له ولا آخر، وتلك العينان المتبلدتان، وهذا الجسد الممدد وحده في الظلام، وذلك الصمت المطبق على الصدر .

صدفة من أجل البنت

وهل هذه أيضا صدفة
أن تولد بنت كهذه
بروح شاحبة،
في ليلة ديسمبرية
شديدة العتمة
أن تلتهم الأنيميا نصف
جسدها
أن تحب ولدا كهذا،
يكذب عليها كل
مرة
متعمدا،
أن تتحول جدران غرفتها
إلى كائنات متوحشة
تتسلى بافتراسها
ليلا
ودون أن تتأمل
- مرة -
وجهها
الذي فاحت منه
رائحة العفن .

★ شاعرة من مصر

غـــرق

بدرية الوهيبي★

(١)

الليلُ زنجيٌ نائمٌ على مفرقِ الريحْ
تتكدسُ السماواتُ على أرصفةِ الغيبْ .
ثمة أسىً يجيءُ كنعاسٍ مضطربْ
ومسافة تندملُ بين عظمٍ وجلد
تقفُ شاخصاً في حدقةِ ضرير
إفتني: (لِمَ الطيرُ تأكلُ من رأسي نتفَ الريح)؟!.
لا تسعفك الهاويةُ لالتقاطِ وجهِكَ
من مرايا الغيابِ المتكسرةِ
على قارعةِ الرأس
لكنك تتناثرُ في
جهاتِ العبثِ الصاخبةْ .

(٢)

عبءٌ يغمرُ صرتَكَ بالرماد
ووجهك سردابٌ يكتظُ بالمسوخِ والأشباح
تجتثُ من فمِك المدى
تسيُر إلى مواطئ الجحيم
كفراشة أغرتها المصابيحُ بمدنِ النهار
وحيدا .. تعبر الحلمَ بلا جناحين

(٣)

في هيئةِ النوم
حواسُك تكتظُ باليقظة
تستقطبكَ جللُ الخطوبِ
وأنت في أقاصي مرورِك السقيم
ميمماً صوبَ سَفرِكَ الفادح .

(٤)

تتهدلُ كخرقةٍ مدلاةٍ بلذةِ السقوطِ
على هواءٍ شاغر
هتكت عرضَها الأزمنةُ
ومزقتَها نميمةُ الريحْ .

(٥)

كأضرحةِ الأنبياءِ ..
المزهوةِ بتضرعاتِ الخطّائين
تنثالُ في بهوِ الفضيلةِ
متأبطا معجزاتِ الماءِ
تحركَ اللججُ
توغلكَ في البياض

★ شاعرة من سلطنة عُمان

تخلعُ لها جسدكَ المشحوذُ بالعزلة
تستحيلُ فرسَ نهرٍ متعب
جسدُكَ الطاعنُ في الأعلى
بحثاً عن وطنٍ يقفُ بينَ عينيكَ
تضيّعهُ كلما استدارَ نحوكْ
ويضيعكَ كلما استدرتْ .
الصوتُ .. في زنازينِ الفجيعةِ .. تأخذُهُ الريح
تنزُ الذاكرةُ من جبينك ..
يخرجُ الأصدقاءُ ،
والنساءُ اللاتي
تلفعنَ مسافاتِك ،
تخرجُ أصابعُك
وتعودُ بدونِ خواتم .
تصابُ برهابِ الماءْ
ولفرطِ الغرق ...
تغرق

(٦)

تطأُ العتمةَ .. رغم
اتقادِ الروحِ بالجمر
ثمةَ نجمةٌ تنضجُ ملءَ راحتيك
أيها الماءُ ..
يا سيّدَ الأجنةِ وأولَ القيامة ..
من أضلاعك
نأخذُ هيئةَ السفر
كيف اجتزناك
كسهمِ ضوءٍ شفيفٍ
دون أن تقطرَ منّا وردة ؟
كيف
فعلْتنا دون هيئةٍ
كمحاراتٍ تتأبط
حكمةَ الخلجانِ ،
وبدءِ التكوين ؟ .

(٧)

المساحات تلوذُ بالبياض
الموتُ سؤالٌ طويلٌ
أفلتَ جيادَنا
المطهمةَ بالشمسِ
إلى جهات تلوذُ
بنفسِها عن نفسِها
موجةٌ تعيدُ لي جلدي
المتقعَ بلونِ الغيابْ
الساحلُ .. يراودُ أحلامَكَ عن نفسِها
يقدُّ ريشَ النوارسِ من دبرٍ
تستيقظُ من ذاكرتها ..
مضمخاً بزبدِ مَن غرقَ قبلَ هنيهة .

اليكساندر بوشكين

سعيـد الدبعي★

يبقى شاعر روسيا الأكبر اليكساندر سرجيفيتش بوشكين جزءا من الروح الوطنية، ورمزا للروح القومية الروسية، وعمادا من أعمدة ثقافتها، بل انه عماد الثقافة الروسية الذي يحمل سوية الأواصر الماضية واللاحقة. فلم يشغل شاعر ابدا مكانة كالتي يحتلها بوشكين في قلب الشعب الروسي والثقافة الروسية.

ورغم مرور قرابة مائة وخمسة وستين عاماً على وفاته الا ان الروس وأولئك الذين يحبون الشعر لا يملون بوشكين وما زالوا يجدون متعة كبيرة في قراءته وتتبع أي جديد عن الشاعر وابداعاته وتفاصيل حياته ومقتله، فهو رائد الشعر الروسي الحديث، وصاحب غنائيات رائعة وقصائد بديعة عن الحب والخوف من الجنون، وقد ألهمت حياته وأشعاره أجيالا عديدة من الشعراء والأدباء الروس.

«ليس كل ما في أعماقي رماد

فبين جنبي

أغنيتي الناجية من الديدان ستحيا

روحي»

في عام ١٨٧٧، وبعد أربعين عاما من وفاة بوشكين، كتب ديستويفسكي.. «إن كل ما لدينا قد اكتسبناه من بوشكين». وذلك ليس ضربا من مجاملة الموتى، فمن الممكن تتبع آثاره في الشعر والنثر الروسيين على السواء، فقد فصل بوشكين بين عصرين من عصور الأدب الروسي، يتحدثان بلغة متباينة، ويكتبان برؤية مختلفة، حتى محا كل ما قبله، واصبح هو المرحلة الكلاسيكية للأدب الروسي.

وفي القرن التاسع عشر، لمع في روسيا العديد من الشعراء الروس الموهوبين، ولكن شهرة الروائيين الروس حجبت شهرة هؤلاء الشعراء، ولم يفلت منهم من هذا الستار الضبابي إلا بوشكين.

ومن العوامل التي اسهمت في ذلك ولعبت دوراً هاما هو ان الرواية الروسية، التي عُدت ظاهرة أدبية ومرآة المجتمع الروسي بل ووثيقة اجتماعية في القرن التاسع عشر، تمكن الدارسين من الغوص في أعماق الشخصية الروسية، ومن تأمل صورة روسيا القيصرية في ثناياها، استأثرت باهتمام القراء ودارسي الأدب فصرفت انظارهم وحجبت الضوء عن غيرها من الأجناس الأدبية، وكأن شهرة وزيادة تألق هذا الجنس الأدبي جاء على حساب الأجناس الأدبية الأخرى. كما ان ما أسهم الى حد كبير في ذلك هو ما يختص به فن الشعر من صعوبة النقل والترجمة.

علاوة على ذلك فان الرواية الروسية تميزت في القرن التاسع عشر بتشخيص مكثف للروح الروسية وفيها نستطيع أن نستجمع ملامح سمات الانسان الروسي، بل وان ندرك سمات الروح السلافية التي تتميز بأنها روح ولوع بالشعر.

وكان قد تكاتف على إحياء الروح السلافية مجموعة ضخمة من الكتاب الروس على رأسهم ديستويفسكي في مواجهة محاولة «تأريب» روسيا أي جعلها أوروبية، وهو الاتجاه الذي كان يتزعمه تورجينيف وهو أقرب الروائيين الى أوروبا وقد دار بين الفريقين صراع فكري وأدبي وجدل ممتع وعنيف معاً.

كما ان الشعر الروسي وليد القرن التاسع عشر، فقبل هذا القرن لم تكن اللغة الروسية قد استوفت انطلاقتها كلغة أدبية، وكانت قد ترددت قبل ذلك في روسيا بعض الملاحم الشعبية. ولقد حفظ لنا التاريخ ملحمة روسية عرفها القرن الثاني عشر بعنوان «غارة ايجور»، ولكن اللغة الروسية لم تعرف الضبط اللغوي الا في أواخر القرن الثامن عشر، فوطن لها بعض كتاب النشر أسلوبا ونحوا وتصريفا. أما تطويعها للشعر فهو ثمرة موهبة الشاعر العظيم اليكساندر سيرجيفيتش بوشكين.

ولكن الشعر الروسي في مدى قرن واحد خاض تجارب كثيرة حتى استطاع أن يثبت أصالته وأن ينوع ثمراته، فبعد الموجة الاولى التي أثارها بوشكين وزميله لرمنتوف (الذي قتل في عام ١٨٤١)، والتي مزجت بين الروح الرومانتيكية والتعبير الكلاسيكي، ولدت موجة متأثرة بالثقافة الفرنسية، وبخاصة النزعة البارناسية التي تدعو الى الصقل والتجويد الفني مع ضبط العواطف واحكام التعبير عنها. وتمثلت تلك النزعة في عدد من الشعراء.

ثم تلتها موجة متأثرة بالنزعة الرمزية وجدت تعبيرها القوي في الشاعر اليكساندر بلوك. وقد بدأت تلك الموجة مقلدة للرمزية الفرنسية، ولكنها ما لبثت ان أصبحت روسية صرفاً.

ولكم صورت لنا الاعمال الروائية الروسية حلقات السمر جوار المدفأة وحول السماور في الليالي الباردة ولا يحلو هذا السمر إلا بانشاد الشعر واستنشاده فالشعر جزء من حياة المجتمع الروسي في القرن التاسع عشر. وما زال كذلك منذ العهود القديمة وحتى يومنا هذا يحتل مكانة مرموقة في الانشطة الثقافية والأدبية جميعها وما زالت جماهير المتلقين تتجمع في الساحات ومدرجات الملاعب الرياضية بعشرات الآلاف لسماع قصائد يفتيشينكو أو فوزنسنكي او غيرهما من الشعراء السوفييت الجدد، كما كانت تفعل لسماع قصائد مايكوفسكي وغيره.

وحول أهمية بوشكين بالنسبة لروسيا وأدبها وثقافتها، وتصوير روحها القلقة المضطربة، ودوره في توطين الأشكال الأدبية، فذلك ما نستطيع أن نلمح آثاره عند تتبع خطى الطريق الذي اجتازه الشعر

★ أكاديمي من اليمن

الروسي بعد بوشكين في الشعر الوصفي والقصصي والمسرحي وقصص الأساطير والبالاد والغنائيات.
أما دوره في محتوياتها، فهو أوضح وأكبر، فقليل هم الشعراء الذين فهموا روح مواطنيهم مثل بوشكين، حتى ليبدو كأنه كتب عن معاناتهم وما يعنيهم، وما يؤرق بالهم ويشغل قلوبهم وارواحهم. والحق ان شعراء من تابعيه قد اضافوا الى موضوعاته، وصنعوا «تنويعات»، عليها، ولكن بوشكين هو نقطة الانطلاق الوضيئة المضيئة.
شعره سهل سلسل ويتسم بالوضوح والنزعة الانسانية، فينساب بيسر الى الذاكرة، وهناك في المقام الاول كتاباته المتنوعة والغزيرة (بالنسبة لامرئ مات في عمر السابعة والثلاثين)، ابتداء من الملاحم الشعبية مثل «روسلان ولودميلا» مرورا برائعته حول الحب المرفوض «يوجين او نيجين»، وفي سنواته الاخيرة أعمال مثل رواية «ابنة الضباط»، ثم هناك حياته.
مجدته السلطة السوفييتية في عهد ستالين باعتباره متمرداً وديسمبريا يحمل أفكاراً ثورية.
وفي عام ١٩٧٣ كتبت مارينا تسفيتاييفا قصيدة موسومة بعنوان «بوشكيني»، وكانت وسيلة للتعبير عن التفسيرات الخاصة العميقة والمتباينة للشاعر وابداعاته، وقد حفظت القصيدة بعيدا عن أنظار السلطة حينها.
وفي حين مجده النظام القيصري باعتباره ابناً وفيًا لروسيا القيصرية، كانت السلطات تخشاه فالشاب النبيل المندفع المتحدر من أصول افريقية، عبثت به السلطات القيصرية شأن كثير من الكتاب الروس، وطوقته الرقابة، واحتضنه القيصر ذات مرة وألقى به الى المنفى داخل البلاد مرة ثانية.
أرومة بوشكين خليط من الروس والاحباش، فأسرة أبيه من صغار النبلاء، جده الاكبر ابن هانيبال- الامير الروسي الذي جرى تبنيه، والمجيء به الى روسيا من قبل القيصر بطرس الاكبر، اما أمه فقد كانت حفيدة احد امراء الاحباش الذي قدمه السلطان هدية لبلاط بطرس الاكبر في عام ١٧٨٣، ومن لقاء العنصرين السلافي والافريقي الحبشي ولد اليكساندر سيرجيفيتش بوشكين في ٢٦ مايو عام ١٧٩٩م في موسكو.
تولى تربيته في منزل الاسرة عدد من الفرنسيين المهاجرين الى روسيا، حيث كانت الثقافة الفرنسية هي المثل الأعلى للثقافة حينذاك، كما كان النبلاء الروس يحرصون على التحدث بالفرنسية حتى وان كانت لديهم ركاكة وحتى ولو أخطأوا وكان عمه فاسيلي بوشكين شاعرا مغمورا ضئيل الموهبة ولكنه يتمتع بملكة طيبة في الارتجال جمعت حوله في منزل أسرة بوشكين طائفة من عشاق الأدب ومحبي الكلام الجميل.
وفي عام ١٨١١م أنشأ قيصر روسيا اليكساندر الاول مدرسة تضم ابناء النبلاء لإعداد ضباط الجيش وموظفي الحكومة. ولمع الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة في هذه المدرسة بمخايل ذكائه وفصاحته وقوة ذاكرته وميوله للكسل أيضا.
وحين أتم بوشكين دراسته في هذه المدرسة كان قد كتب مجموعة شعرية، تتكئ كلها على قراءته الفرنسية. وهي مثل شعر الناشئين مليئة بالتعليمات، واستباق التجربة والقاء الحكم والمواعظ واصطناع الذكاء، وهي أيضا متنوعة الاتجاهات، فمنها شعر الغزل التقليدي العنيف، وشعر الشهوة الابيقورية، ومنها القصائد الغنائية والابيجرامات (الابيجراما- تركيبة شعرية لا تزيد عن بضعة أسطر، فيها فكاهة ذكية، أو حكمة باهرة).
وكان ذلك هو شعر الصبا الذي لم يفلت بعد من أسر التقليد، وان كانت بعض قصائده تشير ببساطتها وعفويتها، وتخففها من أثقال التقليد، وادعاء الثقافة الى الطريق الذي سيختاره بوشكين فيما بعد، ومن أهم قصائد تلك الفترة، قصيدة القوزاق.
ولقد اكسبته هذه القصائد المبتدئة شهرة طيبة، حتى انه انتخب عضوا في جمعية أدبية، كونها بعض متحرري الشباب من الأدباء لتقف في وجه جمعية أخرى تقليدية. ولكن هذه الجمعية حُلت بعد ثلاث سنوات من إنشائها، وكان بوشكين عندئذ في التاسعة عشرة من عمره.
وبعد تخرج بوشكين من مدرسة القيصر منح وظيفة اسمية صغيرة في ديوان الخارجية، وقضى عندئذ في العاصمة سانت بطرسبورج ثلاث سنوات أسرف خلالها في الشراب والصعلكة وكتب شعراً، فنظم عددا من القصائد أهمها قصيدته الطويلة «روسلان وليودميلا» وقصيدته الصافية (عروس الماء).
ولابد من الاشارة هنا الى ان ليس كل اشعار بوشكين شبيهة بما قدمنا من النماذج، أي انه حريص على الوضوح، مليء بالحكاية، بل له كثير من المقاطع التي يتغنى فيها بطبيعة روسيا مثل أوصافه في «رحلة او نيجين» وله مجموعة ضخمة من التأملات وأناشيد الغزل، كما انه صور في رواياته الشعرية والنثرية عديدا من الشخصيات التي وجدت تجسيدا لها فيما بعد في كثير من روايات القصاصين الروس وفي أسفار سفرائهم.
وشهدت تلك الفترة أيضا انضمام بوشكين الى جمعية أدبية ثورية تدعى «المصباح الأخضر». وكانت هذه الجمعية على صلة بالمناوئين للقيصر من جماعة الديسمبريين، وبث هؤلاء في بوشكين بعض الأفكار السياسية الثورية التي ظهرت في قصيدته المشهورة «الحرية» التي كتبها عام ١٨١٧، والتي مطلعها:
ارتعدوا.. يا طغاة العالم
وانتم ايها العبيد الساقطون .. انهضوا
وتلتها العديد من القصائد الثورية التي تناقلتها الأيدي، حتى نقل الى احدى مدن غرب روسيا، ثم الى اوديسا في عام ١٨٢٠، وظل هناك سنتين ونصفا كتب أثناءها عديدا من أجمل قصائده، وقرأ فيها الشاعر الانجليزي اللامع لورد بايرون، وتأثر به تأثيرا بالغا، ولم ينج من أساره إلا حين كتب أولى قصائده البوشكينية، كما يقول النقاد، وهي قصيدته «الغجر» ، فهو لم يأخذ فيها من بايرون إلا بعض الخدع البايرونية في البناء الفني، وأضاف إليها ملمحين عرفا بعد ذلك في الشعر الروسي، وهما موهبة وصفية نقية خالية من التهويمات والتشبيهات الغامضة، ومشكلة أو مشكلتان يترك جوابهما للقارئ، فقصيدة الغجر حكاية بسيطة تدور حول سؤالين: ما الحرية؟ وما القدر؟ وفي اوديسا بدأ بوشكين قصته الشعرية الذائعة الصيت «يفجيني أو

نيجين» ثم انتقل بعد ذلك الى ضيعة والده، في شمال غرب روسيا، ليقيم فيها تحت رقابة البوليس، وكانت اقامته هناك شهورا طويلة من الملل، والرغبة في الفرار، ولكنها كانت غنية أيضا بالانتاج والخلق الفني البديع، فقد كتب فيها بعض القصائد محاولا السير على نهج الشعر الشعبي الروسي، ومن أجملها قصيدته «العريس» كما قرأ في أثنائها شكسبير، فاتجه الى الدراما التاريخية، وكتب مسرحيته «بوريس جودونوف». وحين اخفقت محاولة الديسمبريين في اغتيال القيصر في ١٤ ديسمبر سنة ١٨٢٥، اضطر بوشكين لمهادنة القوى الحاكمة، وعاد الى موسكو في سبتمبر عام ١٨٢٦، حيث استقبله القيصر نيكولا الأول، وعفا عنه، وأعلن انه سيكون رقيباً شخصياً على ابداع بوشكين، بحيث لا تنشر قصيدة إلا بعد موافقة القيصر.. وشهدت تلك الفترة بعض مدائحه للقيصر.

لم يتمتع بحريته التي كانت ضربا من الوهم في ظل وضعه تحت رقابة رئيس البوليس الذي كان هو الوسيط بينه وبين القيصر. وفي هذه الفترة اسرف بوشكين في معاقرة الخمرة، وأهلك بدنه هربا بنفسه من ذلك السجن الحريري، ولكن لا حفلات الرقص، ولا سفراته في المقاطعات الريفية الروسية، ولا المقامرة استطاعت ان تنتشله من جو السأم الارستقراطي الروسي القديم.

وطلب ان يؤذن له بالسفر للخارج أكثر من مرة، وانتهز فرصة الحرب مع تركيا، فانضم الى الجيش أربعة أشهر، ثم عاد الى موسكو ليصدر صحيفته الأدبية الخاسرة، ثم تقدم لخطوبة الفتاة الجميلة الساذجة الفارغة العقل ناتاليا جونشاروفا، وتزوج منها عام ١٨٣١ في «كنيسة الصعود».

جلب له زواجه قدرا قليلا من السعادة والكثير من المتاعب والشقاء، فقد كانت زوجته غانية بطبعها، مبذرة، بعيدة عن الاهتمام بمطامح زوجها الفنية، انجبت له هذه السيدة طفلين، وكتب عديداً من أعماله، أهمها قصته النثرية «حكايات بلكين».

وكانت السنوات الثلاث الأخيرة من حياته سنوات شقاء متصل، فقد أحكمت عليه رقابة القيصر، وزادت متاعبه المالية، وتفاقم الأمر حين منحه القيصر وظيفة «وصيف البلاط»، وهي وظيفة تعطى عادة للاحداث من أبناء النبلاء لاجبارهم هم وزوجاتهم على حضور حفلات البلاط.

ولعل ما يفسرُ تدفق ذلك الكم الهائل من المؤلفات على المكتبة الروسية، وذلك السيل غير المنقطع من الابحاث والدراسات، والاهتمام الذي شغل الباحثين والمهتمين، هو الكثير من المحطات في حياته التي لا زالت بحاجة الى تفسير، وتلك الجوانب الخفية من حياة الشاعر والتي ظلت غامضة وبالذات في السنتين الأخيرتين من حياته.

ولقد كانت التفسيرات الخاصة العميقة والمتباينة للشاعر وابداعاته، التي تناولتها أقلام الأدباء والشعراء هو ما يفسر ذل الطوفان الهائل من الهوس ببوشكين الذي يستمر في التدفق على دور النشر الروسية والمكتبات ومخازن بيع الكتب.

وثمة مئات وربما الآلاف من المؤلفات ، سواء ما سطره بوشكين، أو ما كتب عنه، ومن بين هذه المؤلفات ما يتناول حبه الذي لم يبح به ويحتوي على مجموعة من البحوث حول هوية المرأة التي رمز اليها الشاعر في ملاحظاته واشار اليها في اهداءاته بالحرفين «ن.ن» والتي يعتقد انها كانت حبه الحقيقي الوحيد الذي لم يبح به لقد كرست عشرات الاعمال التي تناولت المبارزة الاخيرة وموت اليكساندر سيرجيفيتش بوشكين. وطوال القرن المنصرم، ظل الباحثون يحاولون حل لغز مصرع العبقري الروسي الاعظم. ولم يكف الباحثون البحث عن اية وثائق تلقي الضوء على مصرع بوشكين وتفاصيل الخلفية التي انفجرت عليها الازمة الروحية للشاعر والتي استدعت ثلاث مبارزات وذلك حينما كانت بوشكين يسعى بخطى حثيثة الى حتفه.

- في ٢٩ مارس ١٨٣٦ توفت والدة بوشكين.
- وفي ٤ فبراير ١٨٣٦ تسلم بوشكين رسالة هجاء غير موقعة.
- وفي يناير ١٨٣٨ ظهرت زوجة بوشكين مع احد ضباط الحرس وهما يرقصان معا، وذلك ما سمم حياة الشاعر.

وبلغ الانزعاج به مداه حين بلغته أنباء عن علاقة زوجته بضابط الحرس هذا ففي ٤ نوفمبر ١٨٣٦ عرف بوشكين قصة حب زوجته التي كانت قد بدأت في خريف العام الماضي ١٨٣٥.

دعا بوشكين هذا الضابط الى المبارزة، واخترقت الطلقة معدته في يناير عام ١٨٣٧، وودع الحياة وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بيته في سانت بطرسبورج عاصمة روسيا القيصرية.

مختارات من أشعار بوشكين

اللمحة الخاطفة

كلمعة برقٍ
بدا طيفها باهراً
ما يزال، تعلق ذهني
لمحة ليس أروع
شعّ محياك في ناظري
عبقري البهاء.
سريعاً مضى كالخيال
صفاء تشكل عذباً بديعاً
متى انهمر الحزن
يُدمي فؤادي..
يقدحُ في كبدي لهب اليأس
تحاصرني ظلمات النوائب
خواءً تدمدمُ هوج العواصف
يلمعُ طيفك ضوءاً
يهدهدني في المنام
وتصدح في مسمعي
رائعات اللحون

بدونك يهربُ عمري
ويطوي السنين جنون العواصف
تذوي أزاهير أحلام ماضي هوانا
ويهجرُ سمعي تهدُج صوتك
يستأسدُ الجدبُ في خاطري
ويحاصرني في جحيم اليبابْ
وفي وحشة الأسر
أغرقتُ ايام عمري وئيداً
وحيداً تغربت
خال وفاضي من وحي روحي
بلا مُلهم.. وبدون دموعْ
أعيشُ حياتي العدمْ
بدون غرامْ..
فتغردُ روحي ذراعيْها
في لوعةٍ تحتويك..
ومن ذبذبات تراجيع عشقي
تلملمُ أشلاء أحلى محياكْ
ثانية يتجمع في ناظري
ويعودُ نقياً خيالك
عبقري البهاء يشعْ
صفاءً بديعاً تشكلْ
يخفقُ في النشوة القلبْ
منتعشاً لا يريمْ..

ما عساه يعني لديك اسمي

ما عساه إسمي لديك يعني
إن كان للموت يمضي
كما يتلاشى ضجيجُ النعي
وكالموج في وجنات ضفافٍ على البُعد
رش الرذاذ وصار جفاءْ
تلاشى كصوتٍ مسائي
في غابةٍ تغتلي وحشة الصمت
خرساءْ
غارقة في السكون
إسمي في صفحة الذكريات
سيترك وشماً تجمدْ
كنعش على شاهدٍ فوق قبر
شبيه لسان هلامي
معجمها كالسرابْ
أي معنى لاسمي
وقد صار اسمي نسياً..
من زمن
متاه انطوى في تلابيب رُعبٍ يهيجْ
تنمل في لجة العجز
أعجز عن مدِّ روحك
زخ صفاءٍ من الذكريات الحنونة
إنما..
إن أتاك من العُمر يومٌ حزينْ
في هدأة الصمتِ، حين يرين
انطقيه التياعاً على ملأ
واعلني.. أن ذكراي تنبئ بي
حيةً باقيةً
أن قلباً لديكِ يعيشُ الوجود
حيثُ أحيا.. أنا
نابضاً لا يزالْ.

زهـرة

زهرة ذبُلت
خلعت عطرها
في كتاب أراها
نساها حبيب
فاذا بالخيالات شتى عجيبة
تغمرني حيرةٌ وسؤال
أين أينعتْ
في أي وقت
وأي ربيع حواها
كم من الوقت عاشتْ تفتحها
أي كف ترى قطفتها
كف صب غريب ترى
ربما قطفت للقاء سعيد
أو كذكرى فراقٍ تحتِم
أو ربما صادفت نزهة

لوحيد في هدأة العُشب
تحت ظلال المروج
أحيٌّ ترى العاشقُ الصبُ
وهل ما تزالُ الحبيبة تحيا
وأين يقيمان
أم ذبلوا
وذووا مثلها الزهرة اللاشبيه لها.

أنت وأنتم

تبدلُ أنتم بـ «أنت»
(ولفظة أنتم خواء)
تخاطبني فتهيجُ أحلام قلب المعنى السعيدة
مطرقاً أتأملُ
لا حول لي واقفاً
عند حضرتها أمعنُ النظرات لطلعتها
يستحيلُ على العين
إسدالُ أجفانها
وأخاطبها بضمير الجمع
أقولُ لها
يا للطفكُم.
وفي النفس أهجس
كم مغرمٌ أنا
آه.. بك
كم أنا مُغرم

الهبة الهباء.. هبة الصدفة

حياتي..
لماذا وهبتك
يا هبة الصدفة
يا هبة من هباء
لماذا عليك قضى
قدرٌ لا يُرى
من دعاني من عدم
بجبروت كل العداء دعاني
بالشوق أجج بهجة عمري
وهيج فكري ظنونا
بلا هدف نُصب عيني
وقلبي خواء
وفكري يباب
وكل ضجيج الحياة رتيباً يمزقني
شجناً واكتئابا
وكل حياتي عدم.

ذكـــرى

على أسوارها المدن التي خرست..
خبا صخب النهار
ضجيجهُ في أذن ميت فارق الدنيا
وظلَّ مساء يوم
حط الرحل شبه شفافية
على الأشياء
جزاء كالكرى كد النهارات استوى
وحينئذ تعيش سكينة.. لي..
ساعات اليقظة الثقيلة
سعيرٌ في خواء الليل مُضطرمُ
تناوشني..
أفاعي حسرة، وأسى الفؤاد
مرارة التقريع يوجع
بينا.. تغلو بي الأماني
البال مثقل بالأسى
تزاحم فيه فرط ظنون مثقلة
وألفاني.. وجوم الذكريات
بلى.. وجها لوجه في انتصاب
افردت أوراق لفتها الطويلة
تقرأ في امتعاض.. صفحة العمر
حياتي..
وأنا أدمدمُ أطلق اللعنات
اذرف دمعة حرّاء
بكل مرارة .. مضض الملام يمزقني
هباء.. كل ذاك
وأني استطيع تراني
أمحو سطور الحزن
هيهات استطيع.

قصيدتان

يحيى الناعبي

قبل أن يدلف ترنيمة العادة
ويعصر هاجس السهاد
قبل
أن يشتم رائحة الظلال
قبل ذلك ببعيد
أغتسل من فضة الوقت
والذاكرة
أسقط الكلمات الخشبية
من حنجرة الغيب
المسفوحة في خلاء الأزمنة
المترصدة في صفحة السهوب
ومنافي السنين.
حلّق في ابراج الجسد المعطوب.

هذا الضياع المزهر
في الروح
وفي عين الصحراء
العاشقة
وفي قلق السنوات الضوئية
حيث آوى جسده الكابوسي
بدموع القلب.

روائح المدينة
فتيات الزئبق
بها يودعُ البلاد
فتأخذه الشوارع
ومفترقات المباني
بلا بكاء.

يتقاسم مع المستيقظين
ماء النعاس
الممتد من شريان الجرح
حتى يغرق في رخام الأحلام
ويستطعم لذة اليتم.

* * *

قصيدتي لا تزال يتيمة
وعقيمة أحيانا
تحبو كيرقات الفراشات
ربما في بحار أخرى.. هناك
ستنمو مع الرمل
عند المساء.
لذا سأغفو قليلاً
علّ الأمواج تتناسل
في عشق أزمنة
لأجيال قادمة.

القرى حواف البدايات العميقة
لذا سأتركها ناقصة
حيث أواري أبجدية الأشياء.

النخيل التي حنت علينا
كما أمهاتنا
تركناها تدغدغ حلمات الريح
وصهريج الأرض
ونلعب تحت ظلالها
كأطفال مشاغبين
والجفاف حلّ بأسلافنا
تركوا أسِّرتهم
نصطاد عليها أحلامنا.

سوف نولم
من صديد القلب
ونغرق الجثث التي التهت
يوماً بأطباق الخطيئة
التي نلهو بها دائماً
كأنها الأعشاب.

هكذا .. هكذا

طالب المعمري

طريق طويل

والمنعرجات

هاوية

هكذا.. كنا نقول

كل لحظة

تتكرر ، وتتكرر

الجبال

كأننا غرباء

عن صخرة الطفولة

لا ، بل

كنا نقول

ظلها الظليل المتراكم.

جبال، خلف جبال

كما لو كنا مغامرين

اكتشفنا

بئر ماء

فجأة

جبال هي حياتنا

وصخرة الدفء

بيننا عميقة.

* * *

صراخك المسمم

الكذب

الذي ارضعته الهواء

أيُ حبل قصير

مشيت

لتصل

* * *

كلماتك التي

قوستها منجلاً

أي ريح

ستحطب بها

* * *

أثر

بعد عين

فعين النسر

على هامة

الافتراس.



في زمان آخر

حسين العبري ★

تدحرجت الحصاة على جانب الساقية بروية ، ثم بدأت في تجاوز الحد الجصي، واستقرت اخيرا في قاع الفلج. هرع سالم وحدق مليا في الحصاة التي بدت مثل سائر الحصى المتناثر والذي بدا مترجرجا بفعل صفحة الماء المنساب. وفكر أن ينطلق غير عابئ بما حصل، لكنه في قرارة نفسه كان يستشعر شيئا ما يجذبه للوقوف : هل يجب عليه ان يخرج الحصاة من الفلج كونه الذي دحرجها بداية ؟ إنه هو الآثم على كل حال، ولولا أنه ركلها برجله لما كانت الآن تستقر هناك في قلب الفلج. ونظر في الجوار وبدا المكان خاليا إلا من جلبة كانت يتقاذفها الأفق من جانبه التحتي والتي بدا مصدرها بعيدا : إن أحداً لم يشاهد ما حصل، ولذا كان يستطيع المضي دون أن يرف له جفن أو يتداعى في حمى الاحساس باحتمالية العقاب.

بيد أن شعورا آخر تنامى داخله. وتذكر صديقه الذي أخبره أن عقاب من يرمي حصاة في مجرى الفلج أن يقسره الله على اخراجها يوم القيامة بجفون عينيه. بدا ذلك بداية أمرا سهلا، وتخيل أنه هناك وأنه يحاول الآن التقاط الحصاة بجفني عينه، لكن ذلك كان عسيرا على التخيل : إنه لا يستطيع ان يلتقط شيئا خفيفا جدا من مثل ورقة دفتر صغيرة فكيف يستطيع أن يحمل الحصاة. وتداعى في مخيلته ان الله يرقبه الآن من عل، وأنه لا محالة يعرف بالحاصل. وتقدم آنذاك من الحد الجصي وخلع نعليه وشلح من دشداشته قليلا، إن الله يراقبه لا شك، وها أن الملك اليساري القابع على كتفه اليسرى والموكل باحصاء أعماله قد سجل عمله السيء هذا في كتاب لا يمحى ولا يندثر أبد الآبدين، كما قالت أمه. واخيرا فإنه حتى إن غض هؤلاء الطرف عن فعلته فإن رجله ذات يوم ستنطق وستشهد أمام الجميع انني فعلت ذلك : إنه في اليوم الفلاني في الساعة الفلانية وقد كان قادما من مدرسة القرآن البعيدة فقد دحرج هذا الولد الكافر الجاحد الحصاة تلك واستقرت هناك في قاع الفلج.

وانتابته قشعريرة حادة ألمت بجميع كيانه، واحس بقلبه يتموج بانتفاضات حادة ثقيلة، وأخذ الحصاة ورمى بها بعيدا وطفق يجمع الحصى المجاور حتى أزالها جميعا، وبدت بقعة الفلج آنذاك مكانا نظيفا صافيا. لقد محى الآن خطيئته وسيكتب له الملك اليميني بدل الخطيئة حسنات كثيرة لقد أخرج الحصاة واخرج كل الحصى المتناثر هناك، إنها حسنات كثيرة سوف تثقل كفة الميزان كما كانت تردد المعلمة وهي تمثل بعصاها الغليظة. إنه الآن راض عن نفسه، إنه سعيد، وبدأ في التنطط على الحد الجصي للفلج قافزا الى الحد الآخر بحركات بهلوانية محاذرا أن يهوي في الماء.؟

* * *

لقد آن له أن يذهب فالوقت هو منتصف الظهر، وقد سمع المؤذن وهو يؤذن للصلاة، وعما قليل سوف يخرج الرجال من حجرة الفلج وقد توضأوا وقطرات الماء لا تزال عالقة بلحاهم الطويلة متجهين للمسجد. وحث الخطى إنه لا يريد لأحد أن يكتشف سره الصغير ولو تأخر قليلا فربما شاهده جارهم الذي يواظب على الصلاة باستمرار في المسجد العالي. أبوه لا يذهب للمسجد أما جارهم فيذهب، وعمه يكون غير متواجد باستمرار لكنه حين يجيء فإنه يصلي في البيت، والنساء كذلك يصلين في البيت لأنه لا يجب أن يخرجن من البيت طوال الوقت. النساء يقمن بالطبخ، ولو ذهبت النساء للمسجد لا أحد سيطبخ، سيفوت الافطار بسبب صلاة الفجر والغداء بسبب صلاة الظهر والعشاء بسبب صلاة المغرب.كان ممسكا بالقماشة البنية المخيطة التي يحفظ فيها مصحفه. سيذهب بعد قليل للبيت وسيوهم الجميع أنه قادم من مدرسة القرآن، لقد أجاد فعل ذلك طوال الاسبوع المنصرم ولن تستطيع والدته أن تعرف مطلقا انه لا يذهب بعد للمدرسة.

كان الصبية قد حاولوا ان يقلدوا المعلمة وكانت هذه تتكلم بطريقة عجيبة وتخرج الكلمات وكأنها تأكل شفتيها لأنها لا تملك غير اسنان قليلة. الاسنان تتساقط ولا تعود للنمو حين يكبر الانسان، لدى والدي اسنان كثيرة بينما جدتي تمتلك اربعة فقط، أما انا فقد خلعت اثنتين بعد أن بدأتا في التحرك أثناء المضغ. المعلمة لا أسنان لها، وحين سمعتهم وأدركت ما كانوا يفعلون التفتت ناحية سالم ووجدته يضحك ولذا ظنت أنه أحد الفاعلين لكنه يستطيع أن يقسم بالله أنه لم يشاركهم : إنه ولد طيب، وأمه قالت له أن الأولاد الطيبين لن يدخلوا النار، والأولاد الشريرين سيدخلون، وهو كان لا يريد أن يدخل النار. وسليمان صديقه ليس شريرا

★ قاص وروائي من سلطنة عمان

كذلك ولذا لن يدخل النار هو الآخر.

وقالت له المعلمة وهي ترمقه بغضب : أنت، تعال.

ونظر إليها كان خائفا لكنه قام وقال في شجاعة أنه ليس الذي قام بذلك الفعل. أمسكت المعلمة بيده الصغيرة وجذبته بشدة وأخبرته أن يفتح يديه وإلا جاءت ضرباتها على مفاصله. وفتح يديه مرغما وهو يكاد يبكي لكنه كان يريد ان يكون رجلا، والرجال من أولاد قاسم بن محمد لا يبكون، البكاء للنساء فقط وللبنات الصغيرات أما الرجال فانهم يتحملون. وطفرت الدموع من عينيه وهو يتلقى الضربات الاربع التي كانت المعلمة ترفع يدها حتى أعلى ما تستطيع لكي توقع العصا على يديه بالشدة المطلوبة. واعقبت الضربات أثرا احمر طوليا على يديه، وفركهما بشدة وهو يعود إلى موضعه، وحاول أن يمسح دموعه.كان يحس بالظلم كبيرا داخله وانتابه فجأة احساس صلب بأن المعلمة ستدخل النار لأن الله يعرف كل شيء، ويعرف أنه لم يقل شيئا سيئا. لقد كان ولدا طيبا. إن الله يعاقب فقط من يستحقون العقاب بينما هو كان بريئا والمعلمة هي من ستُعَاقَب، لقد ضربته بشدة ولم يكن قد فعل شيئا، ولذا فإنه سيستمر في الذهاب مع صديقه سليمان الى حيث يتواريان عن الانظار طوال الصباح، ومن ثم يرجعان الى البيت وقد حملا مصحفيهما ولن يشك الجميع فيهما.

لقد قالت امه عن المعلمة :

– انها امرأة تفهم كثيرا في الدين.

بينما اصرت جدته وهي تخيط له محفظته وكانت آنذاك تحاول ادخال الخيط الضئيل في ثقب الابرة وتقترب من القنديل المعلق قدر المستطاع :

– امرأة مجنونة.

واستشعر سالم داخله الخوف. المجانين الذين لا عقل لهم، إنهم يتخبطون في كل مكان ويتأتئون إذا أرادوا الكلام، واحيانا يشربون بولهم لأنهم لا يستطيعون أن يعرفوا ما إن كان بولا أو شرابا آخر، لكنهم سيذهبون للجنة هكذا سلاما سلاما. وتذكر شيخة المجنونة التي تهرول في طرقات البلدة كل يوم جيئة وذهابا، و مبارك المعتوه المقيد من رجله إلى عمود حديدي في حجرة منفصلة في البيت الكبير قرب الفلج. لقد ارادت أمه أن تعاقبه وإلا ما أرسلته إلى هذه المدرسة حيث المعلمة مجنونة.

وقال في تحد: أنا لن اذهب للمدرسة.

كان الوقت ليلا، وبدت أمه غاضبة من الجدة وحدجتها بعنف، وأخبرتها :

– لا يجب ان تقولي هذا امام الولد.

لكن الأخرى أصرت على رأيها، وقالت :

– سيعرف ذلك لا تحاولي ان تجعليه لينا. إنه واحد من أولاد قاسم بن محمد و يجب ان يكون رجلا. إنها مجنونة بعد كل شيء ولو كانت تعرف كل العلم.

إن أمه من بلدة مختلفة أما أبوه وجدته أم ابيه وبقية العائلة فقد ولدوا هنا إنه ينتمي لعائلة الجارهي واسمه سالم بن عبدالله بن قاسم بن محمد الجارهي، لكن امه الوحيدة من كل البيت التي اسم قبيلتها مختلف. هي طيبة، انه يحبها، لكن هذا لا يعطيها صفة القبيلة. لا نستطيع تبديل اسم القبيلة أبدا، لقد سمع ذات مرة عمه يتحدث عن أناس قاموا بتغيير اسم قبيلتهم، وكان يقول أن ذلك لا يجوز. وأمه لا يجوز ان تغير اسم قبيلتها. كان لا يزال خائفا لكنه الآن واحد من الرجال إنه يحب جدته إذا تعلق الأمر به وبما يجب أن يفعل، هو ليس ضد امه لكنها تكون قاسية أحيانا، وهو يكره هذا. وفكر آنذاك في كلام جدته وفي المعلمة المجنونة وما يمكن أن تكون عليه، وقال:

– لن أذهب للمدرسة.

ونظرت إليه أمه ببرود وأومأت له أن يذهب للنوم. وتلكأ وهو يذهب لفراشه

ولم يستطع ليلتها أن ينام، كان يحدق في السقف ويتخيل ما يمكن أن يحصل معه في الصباح. وفي الفراش ردد بصوت هامس: أنا ولد طيب، أنا ولد طيب، وأغمض عينيه بلطف لكن منظر شيخة المجنونة ممسكة بعصا غليظة ظل يلازمه. وخاف أن تلاحقه شيخة في احلامه لان ذلك سيجعله مرتعبا وشد لحافه الازرق على رأسه ودس وجهه تحت وسادته.

لقد تعود قبل أن ينام أن يفكر في الوحوش والحيوانات الضخمة والمغيبين والقطط المسحورة. فهولاء لا يبدأون في الظهور إلا بعد أن تحل العتمة وتصبح الرؤية متعسرة. إن الضوء يخيفها ويجعلها تذوب فهي تتجول محتجبة بالظلام الدامس وتختفي في الصباح عند بزوغ أول شعاع للشمس. كان بعضها يهرول إلى كهوفها الحجرية في الجبال حيث تنتظر ليلتها المقبلة بينما تتحول القطط المسحورة الى رجال ونساء عاديين يصعب على الآخرين معرفتهم إلا من عيونهم. لقد حذرته جدته من اللعب قرب بيت حسينة جدة صديقه سليمان فهي ساحرة وقد حاول هو وسليمان أن يمرا في الأوقات من بعد المغرب علهما يريان كيف تتحول جدته الى قطة او اي حيوان آخر. وظلا يرابطان على بابها أسابيع ليحظيا بفرصة رؤيتها وهي تأكل ولدا صغيرا. لكنها لم تمكنهما أبدا من معرفة ما يدور داخل بيتها الصغير ذي الباب البني المهترئ. لقد أكلت هذه الجدة ذات مرة حفيدها الصغير حديث الولادة وتركت مكانه خشبة تحمل ذات ملامح الولد، وقال الرجال الذين حملوا الولد المسكين الى مقبرة الأطفال البعيدة:

– هذا ليس ولدكم، إنها خشبة يابسة.

وحملته أفكاره وهواجسه بعيدا وهو يرتجف من الخوف وتخيل بقشعريرة فكي الساحرة المخيفين وقد انتصبت عليهما الانياب الطويلة الحادة وهي تنغرز في اللحم البض للولد الصغير. سوف يعاقب الله كل السحرة الذين في العالم ويدخلهم النار ويجعلهم يتعذبون، وهو حين يكبر سوف يقتل الكثير منهم. سوف ينظر في عيونهم ليتأكد منهم ومن ثم سينقض عليهم بأحجار ثقيلة مثلمة حتى يهشم رؤوسهم، ولن يجرؤوا بعد ذلك على فعل الأشياء القبيحة.

كان الصباح التالي مختلفا عن الصباحات الأخرى، واستشعر بالغفوة الصباحية تسكد على جفنيه وحاول أن يشد الغطاء على

جسده الصغير ويتكوم داخله لكن أمه أزاحت الغطاء دفعة واحدة وأمرته أن يقوم ويغسل وجهه. كان كل شيء معدا: الافطار ومحفظة المصحف والمصحف الجديد الكبير بداخلها. وسلقت له امه بيضة على عجل وصبت في كوبه الصغير ذي المفصل المعكوف حليبا ساخنا واستشعر سخونة الكوب في يده والهواء الساخن يزحف على منخريه، أما القشرة التي تكونت على سطح الحليب فقد التصقت بشفته العليا واخرج لسانه وعكفها للأعلى في محاولة لازالتها. ودست أمه ورقة نقدية في يده ومشطت شعره وأخبرته وهي تضع عليه كمته الخضراء الجديدة التي لبسها في العيد ان ينتبه لنفسه.كانت عمته من سترافقه للمدرسة، إنه يحب عمته وهي لا تسكن معهم. ان عمته كانت تسكن بعيدا ويلزم ان يمشي لمدة ربع ساعة حتى يصل إلى بيتها ولها ولد واحد وثلاث بنات وكلهم كبار وهي تداوم على جلب الاشياء الجميلة له. لقد اهدته الاسبوع الفائت كرة مطاطية صغيرة تنقذف للأعلى وتنط بمرونة ومكعباً زجاجياً ثقيلاً يحتوي على حبيبات ملونة لامعة مغموسة في سائل لزج وقد علمته كيف يصنع فقاعات الصابون باستخدام قصبة مجوفة وحين كان يزورها كان يتمنى أن تبقيه أمه حتى الليل لكي يستطيع أن يحظى بأكبر وقت في بيتها الجميل.

وقال لعمته في ضراعة : – لا أريد الذهاب.

لكن عمته أمسكته من يده بلطف وأخبرته:

– لا بد ان تذهب. هل تريد ان تكون مثل الآخرين لا يعرفون كوعهم من بوعهم؟ هل تريد للأولاد أن يسبقوك؟ كل الاولاد الذين هم في سنك يذهبون للمدرسة.

كوعهم من بوعهم: يا له من أمر غريب وفكر انه سوف يعرف كوعهم من بوعهم، أما الآخرون فلا يعرفون. سوف يعرف هذا قبل أخيه الصغير الذي يرقد الآن في الفراش والذي تعودت الام ان تنهره حين يقوم مبللا فراشه، اما هو فرجل إنه لا يبلل فراشه. حسنا، لقد بلل فراشه مرة واحدة فقط، وكان ذلك منذ مدة طويلة لكنه اصبح الآن رجلا والرجال لا يبللون فرشهم.

وقال :

– هل يعرف ابي « كوعهم من بوعهم »؟

وردت عليه عمته على عجل:

– لا احد في العائلة يعرف.

– وهل انت تعرفين يا عمتي كوعهم من بوعهم؟

– هيا اسرع.

يجب لكي يصلا للمدرسة أن يمرا أولا بين البيوت الطينية على الجانب الشرقي من ثم ينحدران على الباحة الحجرية التي تقبع متوسطة البيوت الكبيرة حيث يجتمع الرجال في العتمة وقبل أن يواجها المسجد العالي سينحدران في الطريق بين مزارع النخيل والليمون ويستمران في الالتفات يمنة أولا فيسرة فيمنة مرة أخرى حتى يواجههما ذلك البيت المحاط بالنخيل الطويل وشجرة المانجو الهائلة، ويجب ان يصعدا درجاته العشر واحدة واحدة لأنها أكثر سمكا من درجات بيتهم الخمس عشرة الاسمنتية؟ الصغيرة التي يستطيع ان يصعدها درجتين درجتين.

وقالت العمة للمعلمة وهي لا تزال تمسك بسالم من معصمه:

– هذا سالم ولد أخي عبدالله

ونظرت المعلمة إلى سالم. كان يحمل مصحفه وامرته ان يدخل إلى حيث الأولاد الآخرين ينتظرون بداية اليوم. ونظر من فرجة الباب إلى الغرفة التي نبعت منها ضوضاء المتعلمين لقد كانوا بناتا واولادا، واراد ان يخرج، ورأى عمته تدس أوراقا نقدية كانت عليها صور السلطان في يد المعلمة لكن نظرات المعلمة اتجهت نحوه. وتلكأ في الدخول كان يظن انه سيتعلم مع الأولاد لكن هاهو سيحشر هنا في هذه الغرفة مع هذا العدد الكبير من البنات. إنه يكره البنات، وحين ولدت امه اخاه الاصغر اخبروه انهم جلبوا له اخا صغيرا وانهم كانوا يستطيعون ان يستبدلوه بفتاة ان كان يريد، فغضب. البنات يزعلن ويبكين ويفعلن اشياء سيئة وكان يخاف ان يقال له في الحارة ان له اختا صغيرة لان ذلك سوف يجعل الصبية الاكبر سنا يضحكون منه.

وجلست المعلمة على مصطبة وُضع عليها سجادة ايرانية حمراء طويلة مزركشة من حوافها وعليها امتدت وسادتان ممتزجتا الالوان عرضيا، وكانت تضع يديها على الوسادتين وتقلب مصحفها الكبير الموضوع باحكام على مرفع خشبي وهي تنحني لكي تتمكن من ابصار الحروف بينما امتدت بالقرب منها عصاها الخضراء اللدنة المقصوصة حديثا ومروحة يدوية سعفية متعددة الألوان. واخبرت البنات ان يجلسن في الجانب الايسر للغرفة وأن يلزم الجميع أماكنهم لتستدل عليهم بسهولة وأمرت الجميع أن يفتحوا مصاحفهم على الحمد. كان معظم الأولاد يمتلك مصاحف كبيرة، المصاحف الكبيرة تبدأ بالحمد اما البقية فكانوا يمتلكون مصاحف قاعدة بغدادية، وهذه تبدأ هكذا: الف فتحة أا، وألف كسرة إي، وألف ضمة أو، وألف ليس له، أما الباء فتحته نقطة. ومصحفه جديد وكبير لأنه قال لأمه اريد مصحفا كبيرا والا لن اذهب للمدرسة.

وبدأت المعلمة في الترتيل:

بسم الله الرحمن الرحيم

وردد الصبية خلفها: بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين.. الحمد لله رب العالمين

الرحمن الرحيم.. الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين..

أما جدتي فتقول ملك يوم الدين وكانت تخبره ان والدها الذي تعلم على يد الامام محمد الخليلي هو الذي أخبرها بذلك وقالت ان الشيخ يقظان هو الذي غير النطق وان ذلك لا يجوز لان الشيوخ ليسوا متساوين في العلم والامام كان يعرف الكثير اكثر من الشيخ اليقظان، وأحس بالحقد داخله على هذا الشيخ الذي غير النطق وخالف الامام الكبير. وحرك شفتيه مع المجموعة موهما المعلمة انه يقول «مالك يوم الدين» لكنه في داخله كان يصدق جدته اكثر وكان يصر على كلمة «ملك».

إياك نعبد وإياك نستعين.. إياك نعبد وإياك نستعين

اهدنا الصراط المستقيم.. اهدنا الصراط المستقيم
صراط الذين أنعمت عليهم.. صراط الذين أنعمت عليهم
غير المغضوب عليهم.. غير المغضوب عليهم
ولا الضالين.. ولا الضالين
صدق الله العظيم.. صدق الله العظيم

وبدأ في التعرف على الأولاد. كان هناك اولاد يكبرونه سنا وقد كانوا يذهبون للمدرسة السعيدية أيضا بالباص الذي ينتظرهم كل صباح بالقرب من سبلة الشيخ لكنهم الآن في عطلة وهم يعرفون كيف ينطقون الآيات وقد تعلموا كيف يكتبون، وقال ولد مكتنز وقد فتح صدارة دشداشته وأخذ يطوح بفريخته في الهواء:

– في المدرسة السعيدية يوجد كراسي وسبورة لكن لا يوجد بنات، هناك مدرسة سعيدية للبنات في مكان بعيد.

وعاد الى مخيلته المدرسة التي تقبع خلف الجبل الجنوبي في الطريق المؤدي الى بيت أهل أمه. إنها بناء كبير وقد أخبره أبوه وقد كان يجلس بجواره في سيارتهم أنه سيتعلم هنا في السنة المقبلة لأنه سيكون قد بلغ السابعة من عمره. وتذكر الضجيج الذي كان يصدر من الداخل كأنه طنين نحل، سيجلبون له درزينة من الأقلام والمماحي والمباري وسينتعل حذاء رياضيا مثلما يفعل ابن عمه كل صباح وسيكون له حقيبة جلدية يضعها على ظهره او حقيبة دبلوماسية يحملها في يده، وود لو أن الأيام تمضي سراعا حتى يصل السابعة. اخوه عبدالله صغير وعمره سنتان وسيحتاج الى خمس سنوات أخرى حتى يذهب للمدرسة أما هو فسنة واحدة فقط لأنه ولد كبير طيب ولم يعد يبلل فراشه مثل عبدالله.

وقال احمد الأسمر البشرة الذي يسكن بعيدا جدا بالقرب من السوق:

– المدرسة السعيدية للكبار فقط

وتعجب سالم كيف يسمحون لأحمد ان يدخل المدرسة السعيدية

وقال في تشكك بريء:

– لكنك صغير

فأجاب احمد في امتعاض:

– انا صغير؟! تعال، وأنا اعلمك من هو الصغير.

وقال سالم:

– اعني انك لست كبيرا كفاية

فرد أحمد بغضب:

– لن يسمحوا لك ان تدخل المدرسة، سيقولون ولد صغير

ونظر إليه بحقد بينما ظل سالم هادئا، وانكفأ ينظر الى سليمان الذي كان جارا لهم وكان يستطيع أن يكلمه من نافذة البيت ذات الضلفات الخضراء التي تواجه بيتهم. إن سليمان صديقي وأمه تحبني، أما أحمد فليس صديقي. لقد سأله أبوه ذات مرة وقد كان قادما لتوه من مسقط:

– من هو صديقك؟

فأخبره أنه سليمان. وفرح ابوه كثيرا لأنه يعرف ابا سليمان وهم عائلة طيبة. وحين يدخل إلى المطبخ العلوي كانت خالته أم سليمان تخصه برغيف خبز شديد الحمرة وترش عليه مزيدا من السمن الأصفر، وقد عنفته أمه ذلك اليوم وأخبرته أنه لا ينبغي له أن يدخل مطابخ الآخرين ويتقبل هداياهم بسهولة، إن ذلك عيب كبير لان الرجل الحقيقي لا يطلب من الناس، لكنه لا يطلب الأرغفة وإنما خالته سالمة هي التي تفعل ذلك من تلقاء ذاتها.

وقال سليمان: – دعك منهم

وحين ذهبا ذلك اليوم في الفسحة بين الدروس الى دكان البقالة المجاور أخبره أنه لا يجب أن يتكلم مع احمد ولا الاولاد الاخرين السمر. هؤلاء مختلفون جدا وهم اشرار جدا. وقرب سليمان شفتيه من إذنه وهمس له وهو يلتفت متيقنا أن الأولاد الآخرين بعيدون عنهم:

– إنهم خدام.

وفكر: الأولاد السمر خدام اما الاولاد البيض فليسوا خدام، إذن ماذا يكونون؟

وقال سليمان: انه لا يعرف لكنه فقط يعرف انه ليس خادما وقد أعلمه ابوه إن هؤلاء لا يجب مخالطتهم فالعرق دساس.

وسأل سالم في استغراب تام:

– العرق دساس ؟!

لقد سمع عمه وجدته يتكلمان عن الخدام لكنهما لم يذكرا ان العرق دساس. دساس يعني مخبأ، لقد كان يستخدمها اثناء اللعب حين يختبئ وراء صناديق الملابس أو تحت جذوع النخيل التي صفت في الغرف السفلية بالمنزل من أجل حمل المناديس والفرش الشتائية والخروس الممتلئة بالتمر المخزن. هو يندس عن بقية الأولاد حتى لا يعرفوا أين مخبأه وتكون اللعبة ان يبحث الذي عليه الدور عن كل الأولاد المختبئين في البيوت المجاورة حتى يجدهم واحدا واحدا وإلا يكون خاسرا. وقد سمع احد الأولاد الأكبر سنا وقد كان غاضبا على اخيه الاصغر يقول له في انفعال شديد « ربما يكون فيك عرق». الخدام شيء مختبئ قبيح ولا يجوز مخالطتهم لأنهم عرق دساس ويقال حين يكون الانسان غاضبا جدا على الأولاد الأصغر سنا، الخدام لونهم أسمر والناس الذين لونهم ابيض او بني ليسوا خداما. هل سيدخل الخدام الجنة أم النار؟ لا بد أن يكون ذلك سؤالا صعبا على سليمان ولن يستطيعا ان يسألا المعلمة عن ذلك، وقررا ألا يسألاها. المعلمة ليست من الخدام فبشرة وجهها بيضاء مشوبة باحمرار وهو وسليمان ليسا من الخدام كذلك فهما أميل للبياض.

وسليمان ولد طيب وحين يكبر سيكون مثله هو بالضبط رجلا طيبا لكن أهله يحبونه اكثر لقد تركوه يلعب ذلك اليوم في المطر وحين جاء عامل البلدية الذي كان يرش الدخان ليقتل البعوض ظل طوال فترة المغرب وهو يتبعه. كان متأكدا أن سليمان لم يكن من الذين قلدوا المعلمة وهي تأكل شفتيها، لقد قال لسالم إن الذي ابتدأ الأصوات هو الولد الطويل الذي يعتمر كمة زرقاء وقد شاهده يفعل ذلك مرارا وكان ينبغي ان يؤدب بالعصا حتى لا يعودها مرة أخرى، لقد حصل ما حصل واشتدت المرارة داخله وهو يتذكر الضربات الأربع وبدأ في التفكير وتقدم من سليمان وهمس له في إذنه بهيئة جادة، وقررا حينها أن يهربا من المدرسة، والتفتا حيث المعلمة وراقبا حركاتها وحين قامت للشرب من الآنية الفخارية التي علقت في بهو البيت انسلا من حجرة الدراسة وقفزا الدرجات العشر وهما يمسكان مصحفيهما باحكام واطلقا ارجلهما للريح.

قصتان

محمود الريماوي★

١- الوديعة

افتح دفتر الهاتف بحثاً عن رقم لشخص أو جهة ما ، فأصادف تلك الأسماء التي تفاجئني ، وكأنني لست من احتفظ بها . أفكر للحظة وكما في كل مرة ، بشطب تلك الأسماء وما يتبعها من أرقام ، لكن قوة خفية وغلابة ، ولأقل أن قلبي يمنعني بل يزجرني عن فعل ذلك .

وفي هذه الأثناء .. في هذه البلبلة ، فإني أكاد أنسى ما أبحث عنه من أرقام من الدفتر الطويل ، ثم أجدني أغالب نفسي فانهمك بالبحث عن الرقم المطلوب ، وغالباً ما أجده بعد قدر من العناء. لكني أجري المكالمة الهاتفية المقصودة، بمشاعر غير تلك التي أحسست بها قبل اصطدامي بتلك الأسماء، التي تخص أصدقاء وزملاء ، جمعتني بهم مودة أكيدة وذكريات طيبة .

يتكرر الأمر منذ فترة غير قصيرة،منذ سنوات .. منذ عشر سنوات إن لم يكن أكثر . وإذ أقوم بتجديد دفتر الهاتف ، أعني استبداله بدفتر جديد ، إذ أن سنتين أو ثلاثاً كفيلة بأن تجعل الدفتر يهترئ من فرط الاستعمال ، علاوة على ما يلحق بصفحاته من ازدحام وإضافات وتشطيبات (بسبب تغير الأرقام) .

إذ أقوم بهذا التجديد والتبديل : نقل الأسماء والأرقام إلى دفتر جديد ، يكون في العادة أكبر من القديم ، فإني أتفادى الإشارة لأبنائي بشطب أي اسم . فلا يعرف المرء متى يحتاج إلى الاتصال بهذا الشخص أو ذاك ، وكيف يكتسب اسمٌ ما أهمية ما في ظرف ما . يحدث ذلك مع جميع الناس ، وإن كانوا ليسوا جميعهم ممن يحرصون على الاحتفاظ بالأسماء كلها في دفاتر هواتفهم ، أو في ملفات الحاسوب الخاصة بهذا الغرض ، والتي لم أعمد إلى استخدامها بعد .

وبالنسبة لي فإن الأمر يكاد يبدو مؤلماً خاصة لصعوبة شرحه ، فهناك خاطر يهتف بي أنه لا يجوز ولا يحق لي شطب تلك الأسماء ، وأن من أبسط حقوق اصحابها علي ، أن احتفظ بأسمائهم وأرقامهم رغم كل ما حدث ، فماذا يكلفني حقاً أن احتفظ ببعض أسماء ، إلى جانب مئات الأسماء التي يحتشد بها الدفتر . ولا تربطني بجميع هؤلاء صداقات او حتى علاقات مهنية أو سواها ، ومع ذلك فإني أجد أنه من الأوفق بقاؤها، أو منحها على الأقل فسحة زمنية أخرى ، فإذا تقادم العهد عليها أكثر وأطول مما «يجب » فقد أعمد حينها إلى شطبها ، واستبدالها بأسماء أصدقاء ومعارف جدد أو هيئات ما بت على علاقة واتصال معها .

أما تلك الأسماء بالذات فأجدني ممتنعاً عن شطبها، وكما يمتنع المرء عن التصرف بوديعة بين يديه، رغم ما يبدو في الأمر من غرابة .

ولم يحدث ان « أخطأت » كما فعل صديق لي فاتحني بأنه اندفع ذات مرة إلى الاتصال بصورة تلقائية برقم أحد هؤلاء ، قبل أن يتذكر ما كان يجب أن يتذكره ، فمن جهتي فإنني اكتفي بقراءة سريعة عجلى للاسم حين يصادفني ، فأتنهد وأتحسر على تلك الأوقات التي كان يتاح لي فيها الاتصال الهاتفي به ، ولم أكن أحسب كم أن تلك الأيام بهيجة وقصيرة ، وأن انقضاءها سيورثني الحسرة ، لكن الأمر لم يبلغ مرة درجة الاندفاع لمهاتفة من لا يمكن الاتصال به .

وعلى ما كنت أعلم فإن هناك ستة أسماء ، ما زالت مدونة في الدفتر ولم أجرؤ على شطبها ، حتى اكتشفت ذات يوم أن هذه الأسماء لم تنقل من الدفتر القديم إلى الجديد . فاجأني ذلك بل أفزعني ، وكنت على وشك أن أسأل صارخاً : من فعل ذلك ولماذا وبأي حق ؟. لكن هاتفاً ألح علي أن أتريث ، فما الفائدة من السؤال وما جدوى الغضب. وكيف سأشرح لمن ارتكب الخطأ سبب احتفاظي بهذه الأسماء ، رغم كل الذي حدث فمهما أوتيت من قدرة على الإقناع ، فلن أنجح بإقناع الذي فعل بوجهة نظري الشخصية . ذلك أنها شخصية جداً . محض شخصية . وبما أن دفتر الأرقام الهاتفية ، يخص جميع أفراد العائلة ، وهو في متناول ايديهم في كل وقت . فقد يكون من المبالغة وربما من الأنانية التداول في ما حدث ، وكأن الدفتر يخصني وحدي . علاوة على ذلك فإن أبنائي يمدون لي يد العون في تدوين أرقام جديدة ، وفي البحث عن

★ قاص وكاتب من الأردن

بعض أسماء أطلبها منهم ، بما يمنحهم الحق في بعض التصرف أحياناً .

حتى انتهيت إلى غض النظر عما حدث وعدم الإتيان على ذكره . فمن ماتوا ما زالوا رغم كل شيء أحياء في قلبي ، ولعلها الرسالة التي أراد تبليغي بها من شطب تلك الأسماء، أعني من امتنع عن نقلها إلى الدفتر الجديد ، دون أن يقصد إيلامي . كل ما في الأمر أنه شطب أسماء « قديمة » لم يعد الاتصال بها ممكناً ، ليفسح في المجال أمام تدوين أسماء وأرقام جديدة ، ولعله تصور أني غفلت ونسيت من جهتي تلك الأسماء ، فقام بالمهمة الروتينية والمنطقية عني .

ومع ذلك كان في الصعوبة بمكان ، ان أكتم في داخلي الشعور بان اليد التي شطبت تلك الأسماء ، إنما أراد صاحبها إبلاغي بأن من ماتوا قد ماتوا ، وأنه لم يعد لهم متسع في عالم الأحياء ، حتى في دفتر الهاتف . ويا لها من رسالة قاسية ،وكان يسعني بالطبع أن ألجأ إلى تصحيح الخطأ بذلك الحل البسيط: أن أعمد إلى إعادة تدوين الأسماء المشطوبة وكأن شيئاً لم يحدث . على أني سرعان ما أدركت أن هذه الفكرة تنطوي على قدر من الهزل . فيما المناسبة لا تحتمل الهزل ، فلماذا أعمد إلى إعادة كتابة أسماء أشخاص متوفين وتدوين أرقامهم . كيف يسعني تفسير ذلك ما حاجتي « العملية » إليه؟.

وكان علي أمام ذلك وخشية أن أبدو كمن أصابه مس من الجنون ، أن أبحث عن وسيلة ما ، عن وسيلة أخرى ، لا تثير استغراب الآخرين ولا حنقهم ، للتراسل مع أحبائي الراحلين و« مهاتفتهم » ويا لها من مهمة شاقة ..

٢- وصول الحصان

(إلى أمجد ناصر)

توقف الحصان الممشوق أمام مدخل أول بناية صادفها، وأخذ يحمحم بصوت خفيض ، وبدا كأنه ينتظر أحداً لعله سيده السابق يخرج من البناية، لكي يقوده إلى جهة ما .

هكذا فكر عدد من المارة،تصادف في الأثناء مرورهم عبر الشارع ،مع وصول الحصان وتوقفه أمام تلك البناية السكنية العالية والحائلة اللون ، غير ان تفكير هؤلاء قد ساوى بين الحصان والسيارة التي قد «تنتظر» صاحبها أمام مدخل بناية ، أما الحصان فلا يفعل ذلك عادة.

على أن طفلا في الرابعة أو الخامسة، هو الذي خرج من الشقة الأرضية للبناية، وقد جفل مما رأى وفوجئ بالجرم العالي للحصان ،ولم يعرف الطفل كيف يخاطب هذا الكائن الذي لا يثبت في وقفته، فقفل عائداً ينادي بصوت عال باسم شقيق له أكبر منه، لكن هذا لم يخرج كعادة الأشقاء الكبار،حين يتوجه إليهم من هم أصغر سناً بنداء.ولم يلبث الحصان أن رفع رأسه قليلاً إلى الأعلى ،وبانت عيناه الواسعتان الدامعتان في ضوء الشمس،وأخذ يحمحم هذه المرة بصوت مسموع .

ومنذ بلوغه مدخل البناية وتوقفه هناك، حتى هرولته إلى الأمام بخطى رشيقة موقعة على الأسفلت الصلب ،وخروج الصبي وعودته إلى ألفة البيت، فقد استغرق الأمر بضع هنيهات وليس أكثر ،وقد فكر الصبي في أثنائها، إن الحصان على التلفزيون وفي الكتاب الملون أكثر وداعة من الحصان الذي رآه لأول مرة، أما الحصان الذي لم يلحظ وجود الطفل، فقد رأى في البناية صخرة عالية شاهقة لا يسعه أبداً القفز عنها .

وهكذا فقد هرول الحصان بلونه البني اللامع المائل للسواد وبجذعه العاري ، هرول إلى الأمام ،بعد توقف قصير لالتقاط الأنفاس،وبعد رحلة ضياع طويلة، ضل فيها طريقه إلى سيده أو انه هرب منه لأسباب غامضة ،وقد وجد نفسه، أسيراً بين الأجسام المعدنية المسرعة للمركبات،والأجسام الحجرية الضخمة للبنايات ، فلا يسعه وقد بلغ أحشاء الزحام أن يبتعد مسرعاً على الأسفلت المستوي الصلب، ولا أن ينكفئ مهرولا بين المركبات .وقد طاش صوابه، وأخذ يتنقل بعصبية ظاهرة بين ضفة الشارع إلى الضفة الأخرى، فيما السيارات تتوقف وتزعق بزواميرها .

وكان لا بد في مثل هذه المواقف،أن يظهر شخص ما ويتقدم فجأة للإمساك به،وهو ما فعله شخص على بعض دراية كما يبدو بسوس الخيل ، رغم أن ملامحه وهيئته لم تدل على أنه بدوي أو ريفي ، وقاده إلى مكان مجهول .

لقد كنت أحد المارة من شهود العيان على ما حدث ،وقد فكرت ان الرجل الغريب فاز بالحصان واستولى عليه ،ولمت نفسي لوماً شديداً لجهلي بالتعامل مع الخيول ، إذ شعرت لسبب ما أني أحق بالحصان الذي ربما يكون هو «الشيء» المفقود الذي طالما بحثت عنه،لاخترق عبره الأبدية كما منيت نفسي دائماً،وها هو يضيع مني.

منازل الرمل

أحمد محمد الرحبي*

هناك دائما، في الصحراء، حيث يقف المارد المسكون بالأبدية.. مغناطيس الأرواح المغيبة. اللحظة المنقذة. أرض الملاك المختبئ. ملاذ الأميرات اللواتي حملن الحجر في قلوبهن، ملاذ الأنوثة التائقة إلى القوة القاهرة، ومن جهم الصمت ذاك يخرج الكلام قطرة عصية...

الصحراء، لفاع اللغة العارية والغاوية والضائعة بين المعقل والعقال. صفو الحجر وهو يسقط في الماء. لحظة انتظار الحبيب وهو لا يأتي. لحظة النصر اليقين المؤجل. غواية كل الخطى. نقط لانهائية بين الكلام وفيه. ذرات النفس النفيسة. حبر العيون، والعيون منافذ الروح. عصا اللغة ومسندها.

شاهرا روحه ذاك الخارج من الصحراء وذاك الداخل اليها. قوي كملك ولا أقوى من ملك. هي تشكيل حر، أبدي، وهي جمال الأسلوب.

ذلك الراوي الأرجنتيني الأعمى، وذلك الفيلسوف الألماني الذي ثقب البصيرة، لا ذرة شك بأنهما خلف أكمة الرمال..

«ويل لمن يمني نفسه بامتلاكها»، ويل لمن لم يمنيها.

قبلهما، ذرف الشاعر الأمير قصائده حينما عز البكاء «قفا نبكي..» قفا نقتنص المفردات في هذا البهاء الباذخ. كوكبة الرمل والضياء والوريقات الرطبة الحزينة للسمر. قفا لا للنواح وإنما، لنفعل ما تفعله السمرة، لنمتص الشعر من الهواء درءا من الجفاف. لنسقي به وريقاتنا. قفا لحظة لا لنقف وإنما، لنسير في هذا الكوكب السيار.

«ياصاحبيَ الركب..» قفا بالرحل هنا، هنيهة، لنلقي بالسلام على الروح مشرعة للريح. «ياصاحبيَ الركب دنا الموت..» فقفا في ضوء الرمل. في عصارة اللون. قبل ذلك كان الضوء والرمل، والآن الضوء والرمل والموت خلف ربوة. فقفا. قفا نسمع غناءنا. قفا ننشد الاتحاد. قفا فالدم هباء، أثر على الرمل.. إنما ضوء في الكلام. قبل العبور إلى هناك، إلى ذلك القادم خلف الربوة، إلى السفر اللولبي حيث الاتحاد في جرة الرمل وحيث اللقاء والغياب يرهصان المعنى، قفا هنيهة، هنا في مغارة اللغة، هنيهة مديدة لنرثي الأسماء طويلا طويلا، لنجرب الحروف كآخر اشتباك، رسم على الرمل في نائحة الصحراء.

هدوء وسكينة في عالم قديم مسحور. سكينة مضاعفة. رهبة آسرة. نصر فعلي. لذة مدفونة وتوق متجدد. أحلام تشد مراكبها فوق محيط رجراج، سكرى في عرس النجوم الباذخ. صفير الريح في أوردة الرمل. ليل أسود وتاج أبيض ينصهر: حضرة ملكي الشرف في حفل الصحراء. تعاويذ ورقى ونوم يسترسل من الينابيع.

نهر الضوء. صهوة حصان تموج فوق السراب. أعناق مشرئبة من أرض الرمال.. رمال «تمتد وتتسع» وجمال «مشيها وئيد». حوافر تغرز رويدا رويدا في زمن ممحيّ. حُر. زمن رملي يقطر في العيون الواسعة. عيون الجمال الكحيلة وهي تسرّح البصر في السفر المستحيل، سفر بلا أثر. سفر في مصل الحياة..

ماء.. قطرة ماء في رائعة النهار. يتقاسمها الرمل والشمس والهواء. السمرة والجمال والبدو. خيمة وظل نهاري. شمسي. تحتها، جلس العربي الأول يتأمل في ملكوت السماء والأرض. جلس يفكر ويدوزن معايير الأخلاق لمجد الإنسان الخارج من الرمل والعائد إليه. الإنسان المتوحد بمعرفة الأثر تمحوه الريح:

لا أثر، كل ما يأتي إنما ليذهب. لا يقين وإنما، قوة وعجز. «قبض ريح».

على لوح رملي، ابتكر العربيّ الخط من خيمياء البديهة والعناصر مجتمعة. مرّن العبارة على صهوة فرس أطلقها للريح. فوق الرمل، كانت اللغة على موعد احتفالي لم يشهده تاريخ. عرس واقعي، تشريحي. ومن نسل الأنثى الحرة في الريح، شيد العربي معمار اللغة ومنازل للخلق والجَمال.

الصحراء.. تسبيحة مسترسلة لعفة الروح والبدن.

* كاتب من سلطنة عُمان

الدعــاء

عبدالعزيز الفارسي*

قبل ذهاب الحاج علي بن سليمان إلى مكة في منتصف ذي القعدة، زاره الشيخ خلفان؛ المسؤول عن القرية والملقّب «بأبي اللبن».

غلّف الغموض الجلسة التي جمعتهما في تلك الليلة، إذ لم يتسنَ لبشرٍ ثالث حضورها. قال البعضُ: «موضوع الزيارة هو تصفية الخلاف القديم بينهما، و المتأصل بسبب سلوكيات الشيخ خلفان المناقضة تماماً لمبادئ ودعوة الحاج علي بن سليمان الإصلاحية. ولكِن ما الذي يدفع بالشيخ لزيارة الحاج في هذه السنة بالذات لتصفية هذا الموضوع ؟. لا يعقل كون ذهاب الحاج إلى مكة هو الدافع لذلك، فهو يحج كل عام. فما الذي دفع بالشيخ خلفان لاختيار هذه السنة بالذات ؟!».

سليّم البعم قدّم تفسيراً لهذه الظاهرة للمجتمعين في مجلسه بعد ليلتين من حادثة الزيارة : «الشيخ خلفان أبو اللبن يعاني فشلاً في القلب و الكبد نتيجة تناوله الخمور مدة عشرين سنة، وسمعتُ أن الأطباء أخبروه أنهم يتوقّعون موته خلال ستة أشهر. لذا جاء يطلبُ من الحاج علي بن سليمان العفو عما سلف، ويسأله الدعاء له بالغفران عند الكعبة، فيجتمع بذا مطلوبان : دعاء رجلٍ صالحٍ و الدعاء في أشرف مكانٍ على سطح الأرض.. هذا والله أعلم».

خميسان المنفتّ و المقرّب إلى الشيخ خلفان لم يعارض تفسير سليّم البعم لكنه أضاف : «المسألة يا جماعة هي حدس الشيخ خلفان. عنده حدس قوي والحمد لله. ومنذ شهر والشيخ خلفان يرى الموت في قاع فنجان القهوة، وعلى طرف الوسادة. أتصدقون ؟!. قال لي : «أرى موتاً قريباً يا خميسان، وسيأخذ عظيمين من هذه القرية « والحقيقة أنه لم يفصح عن هويتهما ولكني خمّنتُ أن العظيمين هما : الشيخ نفسه، والحاج علي بن سليمان ؛ مُحيي السنّةِ ورادع البدعة. وأظنه جاء ليصفّي الحسابات والنفس ، لأنه – إضافة إلى موته – يتوقع موت الحاج علي في رحلة الحج هذه».

أما سلّوم الظبي فنفى كل ذلك قائلاً : «القضية كلها أن الشيخ خلفان يريد من الحاج علي بن سليمان الكف عن التعريض به في خُطبِ الجمعة. أظنكم لم تنسوا ما قاله الحاج في خطبة الأسبوع الماضي : «فليحذر أولئك المسمون بشيوخ الألبان – بينما هم أصلاً شيوخ الخمور – من غضب الله و عذابه. إن عذابه لشديد». و لقد رأيتم كيف غضب الشيخ خلفان لذلك وأقسم على الإبلاغ عن تجاوزات الحاج وإتيانه بخطبٍ من عنده، وأهمال خُطب الوزارة. لذا جاء هذا الأسبوع وانفرد به ليحذره.. ولا علاقة لذلك بموضوع الحج مطلقا».

ولم يتمكّن أحدٌ من معرفة سر الزيارة إلا بعد أربعين يوما، يوم رجع الحجاج إلى القرية

* قاص من سلطنة عُمان

يعلنون نبأ وفاة الحاج علي بن سليمان في مكة أثناء طواف الوداع. وقد أوصى قبل يومٍ من ذلك الحاج درويش بإبلاغ الشيخ خلفان بما يلي : «لقد دعوتُ لك بما طلبت وتعلقتُ بأستار الكعبة سائلاً الله ألا يقبض روحك خارج حرم المسجد».

فرح الشيخ خلفان فرحاً عظيماً، إذ لم يسمع أبداً أن دعاء الحاج علي بن سليمان قد رُدّ في يومٍ من الأيام. قال الشيخ : «الحمد لله. فزنا في الدنيا والآخرة». و قرر الذهاب إلى المسجد بعد عشرين سنة لم يدخله فيها مرةً واحدة. واختار صلاة الجمعة الأخيرة من شهر ذي الحجة لتكون أول تجديد العهد مع الله.

انتظر الجميع دخول الشيخ خلفان إلى المصلّى أثناء خطبة الجمعة، وتعلّقت قلوبهم ببابه انتظاراً له. و صار كل مصلٍّ يلتفت وراءه كل دقيقتين موجّها البصر إلى الباب علّه يلمحُ تلك اللحظة التاريخية. وقد ألهاهم هذا عن اكتشاف أن الحاج درويش يقرأ خُطبة الوزارة ؛ أمرٌ لم تعهده القرية منذ خمس عشرة سنة، و لا يقل أهمّيةً عن صلاة الشيخ في المسجد.

قال سليّم البعم في نفسه : «حين يدخل الشيخ سأصفّق بحرارة وسيتبعني الجميع.. ستكون أول خطبةٍ في التاريخ تتضمّن تصفيقاً. سيسمّونها خطبة التصفيق».

أما سلّوم الظبي فقد عاهد نفسه على الوقوف واحتضان الشيخ. قال: «سنأخذ وقتاً مستقطعاً أثناء الخطبة. ستبلغ شهرتنا الآفاق حاضراً ومستقبلا.. الخطبة المستقطعة.. هكذا ستصفنا كتب التاريخ المدرسية، وستقول: «أول من أخذ وقتاً مستقطعاً أثناء خطبة الجمعة هو سلّوم الظبي».

أنهى الحاج درويش الخطبة بقوله : «.... ولذكر الله أكبر، والله يعلم ما تصنعون... وأقم الصلاة». لم يقم المؤذن لإقامة الصلاة.. كان هو الآخر مشغولاً بالنظر إلى الباب. تطلّب الأمر من الحاج درويش إعادة العبارة ثلاث مرّات حتى يقوم المؤذن بتثاقل ليقيم الصلاة. اختار سليّم البعم الصف الأخير و كذا فعل سليّم الظبي واضعين في الاعتبار الاحتمال الأخير بإدراك الشيخ خلفان للركعيتن اللتين مطّ فيهما الحاج درويش قدر المستطاع واضعاً في ذهنه نفس الاحتمال. وقيل أن أطول تشهّد جلسه المصلون في تاريخ القرية كان تشهد تلك الركعتين حيث انشغلت أذهان كل المصلين بتأخر الشيخ، وتعلّقت أسماعهم بالباب الذي سمعوه يُفتح ويغلقُ قبل التسليم بدقيقة واحدة. وأول عملٍ قام به المصلون حين قال الحاج درويش : «السلام عليكم ورحمة الله» هو الاستدارة والنظر إلى ذاك الباب للتأكد من قدوم الشيخ، وصُعِقوا حين اكتشفوا أن الذي دخل قبل التسليم لم يكن إلا «صلّوح المشيمبو» السكير الزنديق الذي اعتاد أصلاً الدخول في نفس التوقيت كل جمعة!!. لم يزد «صلّوح المشيمبو» على التثاؤب حين رأى النظرات تنهمر عليه. هرع كل المصلين إلى الخارج لاستقصاء أمر غياب الشيخ.

بعد البحث اكتشفوا أن الشيخ خلفان أبا اللبن قد فارق الحياة في إحدى دورات المياه، والتي تقع مباشرة على اليمين من مدخل حرم المسجد.

من الذي كتب الرواية؟

عبدالستار ناصر*

آه، ما أخبث الناس، لأنهم لا يحبونني بقدر ما أحب نفسي، وعندهم من اللامبالاة نحوي بقدر ما عندي من اللامبالاة نحوهم.

تريستان برنار

رفوف الكتب اعوج خشبها من ثقل ما تراكم عليها من مجلدات وقواميس وروايات القرن التاسع عشر، وصار عليه أن يسندها بقطع من خشب سميك قبل أن يبدأ في روايته السابعة، التي قرر، قبل أن يبدأ الكتابة بها، أن تكون قنبلة الموسم بعد أن انفجرت رواياته الست بلا صوت وبلا صدى.

جلس في غرفته، لا احد يدخل غرفة الكتابة، صومعة الاسرار، مختبر الحلّ والربط، خوفاً على جملة أفكار منسقة على الدوام ضمن ترتيب الزمان والمكان، واذا ما طارت حفنة من سطورها، صار عليه أن يعثر عليها من جديد بين آلاف السطور وعشرات الكتب التي تدور ضمن المحور نفسه، لا سيما وانه لا يترك أيما خط أو اشارة أو دليل أو هامش او حتى محض احساس يكشف لعبته (البريئة)!

ذلك درس في وعي مخاطر المهنة، فقد انتبه اليه ذات يوم واحد من رجال الفقه والشك والقراءة وقال عن روايته الثانية (انها مجرد نسخة من قصة الزمّار العجوز التي كتبها فرانك ستوكتون قبل مائة عام).. لكنه تمكن أن يقول بشجاعة يحسد عليها فعلاً:

– إن مسألة كهذه ليست غير خواطر مشتركة تتشابه عند العباقرة من نوع ستكتون ومن نوعه ايضاً.

أغلق الباب على نفسه، نظر الى تولستوي، نجيب محفوظ، غارسيا ماركيز، فرانز كافكا، جورج سيمنون، وأحسّ أن هذه هي عائلته، وأن الدنيا اذا ما خلت من تشيخوف وفرجينيا وولف وهيرمان هسه وآندريه جيد ورسول حمزاتوف فهي مجرد أيام بلا معنى.

كان يصغي الى (مونت كارلو) تذيع نبأ عن جائزة نوبل التي نالها «جونتر جراس» وابتسم، اذ تذكر، انهما معاً، هو وجونتر، ظهرا في جريدة اليوم، وان صفحة الثقافة منحته خمسة سطور زيادة على خبر (جراس) مع انه يعترف بأن هذا الروائي يستحق خبراً أفضل من هذا.

مدّ أصابعه الى رف الشعر، قرأ ما يزيد على ثلاث صفحات– تلك طقوس اعتادها منذ صباه كما قال في حوار أدبي– ثم راح بصوت عالٍ يقرأ:

انني احتفي بنفسي وأغني نفسي
وما سآخذ به، ستأخذون به
وكل ذرة في جسدي هي ذرة فيكم

ثم أعاد «أوراق العشب» الى مكانه، طبطب على بطنه راضياً، فهو لا يشبه أقرانه من الكتّاب، هو يقرأ الشعر، وهذا يعني الكثير عند النقاد، أما قال خمسة منهم ان لغته من عيون الشعر؟

فتح باب غرفته، سيأتي الشاي فوراً، هذا يعني– كما يعرف أهل البيت– انه سيبدأ في الكتابة.

سيكتب عن الماضي، فهو كعادته لا يريد أن (يتحرش) بالحاضر، الموتى من البشر كما علّمه «توفيق الحكيم» لا يحكمون عليه ولا شأن لهم بنومه ويقظته.. سوف يبني أهرامات من الكلمات، لن يسمح لكائن مهما كانت منزلته واسمه وموهبته ان يكتب عملاً أطول من روايته.. نعم، ربما استغفله أحدهم ذات مرة ونشر رواية بجزءين لكن المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين.

صحيح أن لا أحد ممن يعرف كان قد قرأ تلك الرواية سوى خبيرها في الرقابة، لكن مجرد زهورها بهذا الحجم الباذخ الضخم يعني أن هناك من ينافسه حقاً ويريد الضحك عليه وعلى (تأريخه) البهي الطالع من جذور الأرض والشامخ نحو السماء.

شرب الشاي بمتعة ما جربها من قبل، الى رفّ قريب من يديه، يضم أعماله الستة التي أخذت نصف شبابه ولم تعطه سوى (شهرة) لا تناسب ما ضاع من وقت وأوراق وسهر وسجائر وحبر، هو الذي حرم نفسه من النوم المبكر والتلفزيون والمتع الصغيرة التي يتنافس عليها اقرانه من كتاب الدرجة الثالثة الذين (يحسدونه) على خطواته الشاسعة الممتدة صواباً الى اكاديمية السويد.

أخذ روايته الرابعة– المغطاة بالسيلوفين* مسح ذرات من التراب غطّت على آخر حرفين من اسمه، أحس بالفخر إذ تذكر انها سوف تطبع ثانية، تماماً كما يفعل الحظ مع كبار

* كاتب وروائي من العراق

الكتّاب في العالم.
آه كم أخذته النشوة الى بحرها وأمواجها الساحرة، فهو سيقرأ عبارة (الطبعة الثانية) على تلك الرواية ويمشي بها الى الناقمين على مجده العظيم، حتى تراها كلاب الصيد وهم يتآمرون على قلبه الطيب الذي ينبض حباً وابداعاً وتواضعاً وشهوة للقراءة والخير والمعرفة.
ثم أعاد روايته الى مكانها وقد شعر بالطمأنينة عندما رأى بعض ما ورد فيها.. نظر الى الرواية ثانية كمن ينظر الى امرأة يعشقها وقال مع نفسه:
- ٧٦٤ صفحة.
رفع جسمه بكل ما فيه من لحم وشحم وفرح وأفكار وشرايين وخطط وخيالات وصفات وأوردة وغضاريف، وقف عند الرف الثامن من حيث الحكايات الشعبية وأغاني الشعوب وعاداتها ونوادر ألف ليلة، نظر الى صف من الكتب الصفر التي تنام على خوف من أصابعه التي تمرح بين أوراقها وتصرخ في كل مرة يكتب فيها عملاً روائياً.
خطوط حمر ومزق من أوراق تركها بين الصفحات، اشارة الى صفات يحتاجها او حشرات قد لا يتذكر اسماءها ومعارك لا يدري أي سلاح استخدم فيها، وبنادق من سالف الزمان لم يمسكها أب أو جد، لكنه صار يتقن يوم صناعتها ويفهم العشرات ممن كان يمشي متباهياً بها.
كان يفكر: ان الرجوع الى هذا العالم يغنيه بالمزيد من الصفحات وانه الآن سوف يعرف كيف ينتقم وبصمت، من صاحبه الذي كسر الطوق وقفز حواجز الممكن واخرج رواية بجزءين كبيرين اذا ما رآهما أيما ناقد في المدينة سيقول فوراً:
- ما شاء الله.
أخذ من الرف الثامن، ثمانية كتب، ومن الرف العاشر خمسة وعشرين كتاباً ومن رف المجلات ما يزيد على عشرين مجلة، وفكر: ان هذا سينفعه في انجاز الفصل الأول، فقد عثر فعلاً على بداية كما الكنز، يمكن منها الدخول الى ديوانية الرواية التي قرر مع نفسه انها ستأتي في ألف وستمائة وسبعين صفحة، أي بزيادة سبعين صفحة على رواية من أراد أن يهزأ به، سيثبت لأبناء قريته أولاً ثم أقرانه وأبناء العاصمة ثانياً وأهله وذوي القربى ثالثاً ومستشاري أكاديمية السويد أخيراً كيف انه تمكن من كتابة هذه القنبلة في زمن نسبي لم يسبقه اليه ايما كاتب عربي، واذا ما ذكر بعضهم الوقت الذي استغرقه (ديستويفسكي) أو (عبدالرحمن منيف) أو (البرتو مورافيا) في كتابة أعمالهم الطويلة، سيقول لهم: أنا أملك الدليل على أن نسبة الوقت معي كانت أقصر.. ربما سيلتفت البعض الى نسب الوقت، لكن غيرهم سيضحك من هذا الشرط البائر، فهو يريد أن يقرأ (ابداعاً) بين السطور ولا يعنيه كم كيلوجراماً كان (وزن) الرواية.
لم يترك حشرة ولا بندقية ولا سمكة الا وجاء على أنواعها، السطور تزداد والرواية تكبر، والكتب التي يستل منها المعلومات تدور حوله في طابور دائري، كتاب العقد الفريد تأليف أبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، أخذ من صفحاته الفردية ما يزيد على ثمانين سطراً لئلا يشعر أحد المشاكسين بلعبته، فقد كان السطر الذي يسطو عليه يبعد عن السطر الذي يليه عشرات السطور، وهكذا الحال مع «التبيان في علم المعاني والبديع والبيان» و«المناحي الفلسفية عند الجاحظ».
لكنه في الربع الثاني من (روايته) رأى أن الكم الكبير من السطور لن يصنع أبداً ما يبتغيه لا سيما وأن سطور الربط التي كتبها بنفسه- كيما تبدو الرواية معقولة ومفهومة- لم تكن أكثر من مائة وعشرة سطور، هي كل ما تمكن من ابداعه لصناعة هذا العمل الخطير.
نظر الى بقية الكتب، وأحس بضرورة أخذ المزيد من السطور، انه يعرفهم، لا أحد منهم يقرأ، وحتى اذا كان يقرأ كيف به سيكتشف هذا الخليط من (طوق الحمامة) و(زرادشت) و(مصرع الكولونيل لجمان) و(حبز بوز) و(مغامرات الكابتن رنجل)؟
انتهت قنبلة الموسم كما أرادها (المؤلف) وجاءت في ألف وستمائة وسبعين صفحة كما قرر فعلاً، قرأها الخبير الأول والثاني والرابع والخامس (تخلّف الثالث عن الحضور بسبب ايمانه بموهبة الروائي).. أصاب كل واحد من الخبراء النعاس والقرف عند صفحة ما من صفحاتها، ولا يدري أي واحد منهم ماذا كانت نهايتها، غير انهم، وبصوت واحد تم اتفاقهم عليها، فقد كان عليهم صرف مبلغ الشيك قبل نهاية الدوام الرسمي.
وما إن ظهرت قنبلة الموسم ورآها (مبدعها) حتى كاد أن يبكي فرحاً، فقد نظر الى آخر صفحة منها واطمأن الى عدد الصفحات- انها تزيد سبعين صفحة على رواية صاحبه- ثم رفعها بيده اليمنى بعد أن صار غلافها وزناً آخر يضاف الى وزنها، وتأكد ان الوزن جاء موازياً كما الحلم الذي طال وامتد أمام عينيه، ثم .. بدأ يكتب الاهداءات الى النقاد!.

قصتان

مفلح العدوان★

حقيقة

مستسلماً لتكرار آلية أيامه، وقف على مرمى ايماءة عين من المرآة، فأحس بسطحها يجذبه إلى عمقها!!

حاول تثبيت قدميه ممسمراً جسده في جوف الأرض، لكن الخفة استلبته، فصار شبيهاً بقشة أمام ريح جذب سطحها الفضي له، وشعر بكل خلايا جسده تنزاح باتجاهها، منسلّة وراء وجهه الذي اختفى في اطارها!!

لم يسمع كسراً لزجاج.....

عاين وجهه؛ كان خالياً من الجروح، ولا تطفر منه الدماء معلنة عن ألمه!!

تعجّب، والتفت إلى باقي جسده الذي واصل انسيابه بيسر الى العمق، حيث أخذت المرآة تقشر جلده طبقة تلو طبقة!!

وجهه معياره... وعيناه مرجعه في المعرفة!!

لمسه، فلاحظ تبدّله، مرة كألوان حرباء، ومرة أخرى كجلد أفعى!!

استهجن تقلبه، فحاول الانتفاض على الصمت، صراخاً، لكن صوته خذله، معلقاً إياه على أوتار التحديق باتجاه طبقات جلده التي أخذت تشي، بتكشفها، عن معالمها!!

قبل مائتي سنة، كان راهباً يواطن ديراً، الدير على قمة جبل، الجبل يسكن المسافة بين سُرة الأرض وحلقوم السماء، وكان هو يقرأ أسفاره، بينما خنجر غدر يتربص به، قبل أن يطعنه.

تلمّس صدره أمام المرآة، فرأى ندبة بارزة كالفضيحة في الطبقة الأولى من جلده... ركز بصره أكثر، غير أن المرآة لم تمهله وهي منهمكة بتقشيره طبقة ثانية قبل مائتي سنة من عمر الراهب الذي عاش فيه!!

رأى معالمه ثملة، وهو سكير يترنح خارجاً من الحانة متشبثاً بالمارة وبالجدران، خشية خزي السقوط... بعد خطوات، تغيّرت ملامح سكره سريعاً، لتصير ورعة وادعة، حيث يموت على هيئة شيخ يحلم بأنهر الخمر، وبالجنة، وبالحور العين!!

جاهد أن يلمس لحيته البيضاء، كما العرق حين يختلط بالماء، إلا أن الطبقة الثالثة منه اكتملت كينونتها شجرة نكرة توفر للطير أعشاشاً على أغصانها، وهي عاقر إلا من أنس خضرتها، وموسيقى العصافير التي تدفئ وحدتها... لكنها ذات صباح، أحست نصلاً ينهش ساقها، وسمعت خبط أجنحة تهرب من ظلالها... تألمت، والحطاب يجتثها وقوداً لنار عوزه!!

تأمل طبقات جسده وهي تعلن قفزات الأرواح فيها... تساءل بحيرة: (أيها أنا؟!) ضحك، حين صادفته طبقة قاسية...

عاينها، مصمماً على التعرف عليها: (هل كانت، ذات زمان، جلد ديناصور، أم ذيل تمساح؟!)

زادت حيرته، ولم يستطع التفريق، فمسح بالمنشفة ما تبقى من صابون الحلاقة على وجهه، ثم غسله ضاحكاً، محاولاً التأكد من حقيقته!!

★ كاتب من الأردن

ولادة

طفلها الذي لم يولد بعد، تريده أخضر العينين، طويلا، قليل الكلام، ويلثغ بحرف الراء!! أصابعه دقيقة، وبشرته بلون الحنطة، وعلى خده الأيسر شامة، بينما ذاكرته مثل شعره ستكون غزيرة قوية!!

قالت هذا وحكّت جبهتها صامتة للحظات ثم أكملت: نعم... ذاكرة قوية، وأنف صغير كأنوف الصينيين وحين يضحك أريد أن تضحك معه غمازتا خدوده.

كانت في حديثها متوترة ومتعجلة بعد أن رحّب بها الأخصائي وأجلسها أمامه واضعاً في حضنها صوراً ونشرات صغيرة أخذت بتقليبها قبل أن تملي عليه الاضافات التي تريدها، وتشير إلى إحدى الأوراق قائلة: (مثل هذا!!).

تأملَت الورقة أكثر، وهمست بصوت منخفض: (سأسميه عشرة!!)

قلب الاوراق أمامه، وهزّ رأسه آسفاً: (عذراً... هذا الاسم محجوز!!) تأففت قبل ان تطلب مه توضيح ما تبقى من أسماء غير محجوزة. (الثاني عشر، والخامس والعشرون!) أجابها، فاختارت الخامس والعشرين على أن يكون متوسط الذكاء، حالم، وله معرفة بالفلك، ويكره الكيمياء، وميوله الوجداني نحو الأنثى السمراء!!

رفع رأسه باتجاهها مشيراً، الى الساعة أمامه: (لم يتبق إلا خمس دقائق!!)

هزت رأسها مذعنة، خاتمة كلامها بقولها: (أما بقية المواصفات فلتكن عادية، كما في الصورة النموذج... وأرجو أن تعطيني الكمية بسرعة!!)

كتب ملاحظاته على ورق أمامه، ثم وضعها في طبق، وضغط زراً على مكتبه فارتفع صوت جرس قبل أن يحضر شخص لأخذ الورقة.

حملها مثل جنين وقبل أن يصل الباب خارجاً التفت اليها سائلاً: (سيدتي، كم الكمية التي تريدين؟!) قالت: (ثلاثة فقط!!). قال: (إذا أردت المزيد فبامكانك الاتصال في أي وقت، لكن هل تريدين هذه الكمية الآن، أم أحزمها لك، وترينها في المنزل؟!)

نظرت إليه.... ابتسمت، وقالت: (أراها أولاً، ثم تحزمها لي حتى أصل البيت!!).

دقائق، وعاد...

كانوا ثلاثة أطفال بملامح واحدة يتبعونه كأبناء.

قال: (ها هم كما طلبت، أبناؤك ولادة اليوم بالمواصفات التي أردت، ورقم الازدياد محفوظ في الحاسوب بتاريخ اليوم تحت اسم تناسخ خامس وعشرين عدد ثلاثة!!)

تأملتهما بعيني أم...

جسّت أطرافهم، وتفحصت أفواهم وعيونهم قبل أن تشير برأسها موافقة!!

ابتعدت عنهم، فاقتربوا من ميزان وسط المكتب، ثم وقف الثلاثة عليه وبدأوا بالتقزمّ شيئاً فشيئاً، نصفاً، فربعاً، فربع الربع حتى تلاشوا في شريحة (الحاسوب)!!

غلّف الشريحة بقماط من ورق الهدايا... ووضع عليها بطاقة كتب فيها أرقامهم، وأضاف عليها عبارة (مبروك!!).

جدار أبيض

يحيى سلام المنذري★

إلى الصديق أحمد محمد الرحبي

مشهد (١)

المستشفى ينفث رائحة مخدرة. قاعة الانتظار تتلذذ في ابتلاع الناس. كرتان صغيرتان تنقذفان من رأسي.. تتدحرجان هنا وهناك.. تستكشفان القاعة. تنتقلان من وجه إلى وجه.. من جدار أبيض إلى جدار أسود.. ومن باب مفتوح إلى باب موارب أو مغلق.. الجميع يلفهم العبوس.. كراسي الانتظار مصنوعة من الإسمنت، ويظهر السؤال كالمارد من إبريق قديم: لماذا صنعت الكراسي من الإسمنت؟ ربما لتزرع الألم في الظهر. ورغم كل شيء تطير (هي) ناحيتي كنسمة باردة تلطف الجو وتنقص من ملل الانتظار الكئيب.. تهديني ابتسامة من شفتين حمراوين.. ثمرتان ناضجتان بعيدتان تنسياني التعب والمرض.. ثمرتان محرمتان.. تفاحتان من الجنة.

مشهد (٢)

الرائحة تزداد مع قدوم طبيب أو ممرضة أو مرضى يتوافدون من كل مكان.. ألمح لوحات تقطر أخطاء لغوية كانت معلقة على الجدران البيضاء.. اللوحات تكسر النافذة وتهرب من كل ما كتب عليها.. تتساقط الحروف على الأرضية الملساء وتدوسها الأقدام.. وتبقى الصور ملتصقة على الجدران. كنت أهم بأن أقف وأحصي اللوحات لولا صياح طفل رضيع دخلت به أمه.. كان بكاؤه حادا خرق رأسي وصب فيه الصداع.. ألا يكفي (المصر) طوال الصباح يمارس دور ثعبان يلتف حول الرأس ويعصره كالليمونة.

الطفل يبكي بحرقة، لا بد وأنه يتألم، على ما يبدو أن أباه تبعهما بالبطاقة بعد ان دفع النقود.. كان لا يزال بملابس نومه. حاولا أن يدخلاه عند الطبيب بأسرع وقت وينقذاه من الصياح.. لكن دون جدوى.. الممرضة الجافة التي تعاني فيما يبدو من مرض نفسي تحولت إلى مدفع وأطلقت صرخة سؤال حاد: «ليش هذا ولد فيه صايح؟».. ردت الأم بحزن: «ما أعرف».. ثم تحولت الممرضة إلى نمر هندي مخطط وزأرت: « ما في شوف زحمة.. إجلس ماما في الدور». تحولت إلى دكتاتور يأمر وينهي.. كانت بجانبها ممرضة عمانية يبدو أنها نسيت شخصيتها في البيت.. قمع آخر أراه هذا اليوم.. الأول كان في بداية الصباح حينما نهر المسؤول موظفيه في اجتماع مطول كي يحتفظوا باقتراحاتهم الساذجة لأنفسهم، وطبعا اقتراحاته هي التي يجب أن تنفذ، وكالعادة سوف يقترح آراءهم لاحقا وينسبها إلى نفسه.. ولا يستطيعون أن يتفوهوا بكلمة، وإن رد أحدهم فسوف يدون اسمه في اللائحة السوداء المطعمة بأسماء عديدة من ضمنهم اسمي بالطبع. ماذا لو دخل الآن هذا المسؤول.. من المؤكد أنه سوف يحيّي تلميذته الممرضة ويرقص معها طويلا أمام المنتظرين.. وسوف يدخل قبل الجميع عند الطبيب.

شخص يدخل بسرعة، يحدق في الجميع، يوقف نظره في وجهي ويبتسم، ثم يخرج. وتتشكل سحب الأسئلة حولي: من هذا الرجل؟ أين رأيته؟ ألا يشبه بونويل الأسباني؟ أليس هذا تخريف؟ ربما لم يدخل أي شخص. ربما كانت توهمات. بونويل شبع موتا، ربما كان يتمشى مع فلليني في غابة النسيان الأبدية، هناك تحت السماء.

مشهد (٣)

أتذكر عينيها وأصابعها الناعمة البيضاء وهي تطرق على الطاولة.. صانعة بذلك لحنا موسيقيا، كأنه الرذاذ يرسم البهجة في قلبي. دعني إذن من الانتظار والممرضة وصياح الطفل وذكرى المسؤول النكتة.. ولأتذكر القصيدة التي كتبتها لها ولم تقرأها وربما لن تقرأها أبدا.. قصيدة لها.. تدفئ قلبها.. وأمتص من عينيها صمتا لذيذا.. قصيدة لها لأنها تحب الشعر.. ماذا فعلت بقوة صبري.. أراه ينفذ.. ينفذ.. حتى يحتويها بعمق.

مشهد (٤)

يزداد صراخ الطفل.. تهدهده أمه.. ولكنه يزيد في البكاء..

★ قاص من سلطنة عمان

وأبوه الذي يجلس في قاعة انتظار الرجال يرمقهما بقلق. يدخل ولد قلق يمسك دشداشة أبيه من الخلف.. يقرأ الأب جريدة ذاب حبرها في يديه.. الحروف تنفلت من دماغه.. نوع من الجرائد التي تصدر يوميا لتوسخ عقول قارئيها.. الولد القلق يخرج من جيب دشداشته الصغير منديلا ورقيا مشرذما.. يأخذ منه قطعة صغيرة.. يدببها بعناية.. ثم يدخلها في أنفه وينظف.. وبعد أن ينتهي يرمي بها على الأرض.. ثم يقطع أخرى.. وهكذا. لا بد وأن أباه يفعل نفس الشيء في البيت. تحرك الولد وطار من النافذة ناحية غابة أشجار.. أخذ يقطف أوراقا خضراء وينظف بها آذان الناس. أردت أن أناوله منديلا ورقيا نظيفا وجديدا.. لكنني ضحكت لأنني حتما سوف أفتح له جرحا لن ينساه مدى حياته.. سوف يتذكر حينما يكبر أن شخصا استهزأ بفعلة قام بها وهو صغير. لن أفعل ذلك.. دعه يفعل ما يحلو له. أتساءل.. لماذا عاد الولد من الغابة ومعه صحن وخروف وطائران أزرقان؟

مشهد (٥)

الجميع الآن لا يسمعون سوى صياح الطفل.. أمه ما زالت تحاول أن تسكته ولكنها تفشل فتتلقى شفقة الجالسات بعباءاتهن السوداء.. يلفه قماش أبيض تلعب ورود ملونه في فضائه. صياح وألم لا يعرف سببهما.. كأن به مرضاً لا أحد يعرفه.. هل أصابه قلق من هذه الحياة؟ من هذا الحر الذي يحرق البلد؟ هل بدأ يفكر في المستقبل الذي ينتظره؟ حتى الأطفال الذين كانوا صامتين أخذوا في البكاء تضامنا معه. تحولت القاعة إلى شجرة ثمارها أطفال يبكون بمرارة وحزن.. والكبار يحدقون فاغري الأفواه في بعضهم البعض.. تلاشى اللغط الذي كان يقفز بين الأفواه وأخذوا ينظرون ناحية الطفل الباكي باستغراب.. بينما الولد صاحب المنديل – الذي لم يبق منه إلا نتفة صغيرة – توقف عن تنظيف أنفه وأدخل ما تبقى من المنديل في جيبه.. ونسي الغابة وما بها من أوراق.. وأقفل أبوه صحيفته.. فكيف يخرم عقله بالسذاجة في جو كهذا..؟ هذه المرة دخل سلفادور دالي.. سكت الأطفال وأخذوا يصفعون أمهاتهم وأباءهم، وكونوا طابورا أمام تلك الممرضة، كل واحد منهم يشد شعرة من رأسها، بينما دالي يمسك بيده قطعة فحم ويرسم في وجوه الجالسين وفي الجدران، وحينما تقدم ناحيتي لم يرسم في وجهي بل أطلق ضحكة سخرية، وغمز لي بطرف عينه، وتكلم بلغته الأسبانية التي لم افهمها، ثم اختفى، وعاد الأطفال للبكاء، وعادت الممرضة لحماقاتها. الآن تأكد لي بان الرجل الذي ظهر لأول مرة كان بونويل. من سوف يأتي لاحقا؟

مشهد (٦)

أغمض عيني قليلا.. أراها تركض ناحيتي بلهفة على شاطئ بحر تحفه طيور ملونة تذكرت عيناها ونسيت نفسي فيهما.. وتذكرت نهديها واقشعر بدني للحظة.. ثم انكسر كل شيء حينما ازداد صراخ الطفل.. يا ناس ارحموا هذا الطفل وأدخلوه عند الطبيب، صراخ ابتلعه فينتشر في جسدي كالنار. انتظار قاس، ولكن ما الفرق؟ طوال عمري أنتظر.. إنها القصيدة التي لم تصل.. إنها العينان اللتان تسطعان كل صباح.. هذان القدمان إلى أين تسيران بي؟ سوف أكتب لها قصيدة أخرى واعترف لها بأنني أريد أن ألتصق بها بشدة.. في داخلي بحر يفتت عظامي بملوحته.. يهدأ البحر.. ويزأر قلبي.. تغوص قدماها البضتين في رمل الشاطئ.. تنتقلان من مكان إلى مكان حتى تغوصان في قدمي.. وأحس ببرودة تسري في عروقي.. ولكنها تبتعد لترسم على رمل الشاطئ وجوه أطفال.. من حولهم ورود.. لكن الموج يمحي الوجوه البريئة ويترك جروحا.. فتسقط باكية.. تحاول أن تناديني.. ولكن رياحا عاتية تبعدني ناحية جبل يحفه السكون.

هل هذا هو قلبي الذي دب فيه الفزع.. كأن الطمأنينة هربت من البلاد. سكت الطفل فجأة.. قالت أمه ببراءة: «أخيرا نام». افتضح وجه أبيه قلقا.. تلاقت عينا الأم والأب كي تتبادلان حوارا صامتا بأن لم يبق أمام طفلهما سوى شخصين ومن ثم يأتي دوره كي يدخل عند الطبيب. أثناء قراءتي لحوارهما سمعت أسمي يتردد من فم تلك الممرضة التعيسة.. سمعت أسمي ببشاعة كما سمعته من فم مسؤولي في العمل الذي ينطقه مغلفا بالمديح الزائف.. ياله من ساذج ومعقد.. إنه جسد بلا إنسان.. وكأني شاهدت طيور هيتشكوك تطارده. قلت للممرضة: «أتنازل عن دوري لذلك الطفل».. لو أنها فقط قالت (لا).. لكنت فتحت عليها نارا لم تر مثلها من قبل.. وجعلت من تلك الطيور تفقأ عينيها الجاحظتين.. إلا أنها

تكرمت وسمحت لهما بالدخول.. وارتاحت نفسي قليلا.
دخل الأب والأم بطفلهما بسرعة عند الطبيب. لمحت الممرضة تبتسم لشاب أشعث الشعر.. إن أدخلته قبل الجميع فلسوف أحرقها.. تخيلتها أفعى تفزع جميع الجالسين. إن تنازلت الأنثى يوما عن أنوثتها ستتحول إلى أفعى سامة.. وأنا أنفر من جميع الأفاعي.. وللمرأة القاسية ألف وجه ووجه.. تنفث السموم في كل شيء حولها.

مشهد (٧)

جدار المستشفى الأبيض يتسع الآن أكثر. عيناي تقفزان وتضيئان الجدار. الولد صاحب المنديل يخترق الجدار وينادي امرأة مسنة. المرأة المسنة أمسكت صحنا كانت قد أكلت منه خبزا، ثم على غفلة من أحفادها طيرت الصحن في الهواء، ظل الصحن طائرا عشرين سنة حول الأرض، ثم سقط على طائرين كانا يقفان على سلك كهرباء في أحد الحارات السكنية.. فوقعا على رأس الولد. تحسسهما ورفع رأسه عاليا ليجد أجنحة تتطاير حوله.. غضب بشدة وذهب إلى البيت حزينا تاركا أصدقاءه يضحكون على المشهد المفاجئ.

استقبلته أمه بغضب.. سحبته داخل الحمام وغسلت له رأسه.. أخذ يفكر لماذا هو بالذات سقط الطائران على رأسه.. قبل أن يخرج كان يستحم ويغني أغنية سمعها من المذياع.. والآن تؤنبه أمه على وقوفه تحت أعمدة الكهرباء. رد عليها بغضب بأنه دائما يقف هناك ويلعب بالكرات الزجاجية الملونة. وبعد انتهت أمه من غسل رأسه أجبرته على عدم الخروج مرة أخرى.
دخل الغرفة وفتح مجلة ليشاهد صور نساء عاريات، ونسي الكرات الزجاجية.. ونسي كل شيء.

مشهد (٨)

دخل دالي وبونويل إلى قاعة الانتظار، أخذا يرقصان أمام دهشة الجميع، تناول دالي الذي امتد شارباه حتى قدميه عباءة من أحد النساء وفرشها على الأرض ثم جلس عليها، تناول بونويل من جيبه مقصا وبدأ في قص شوارب دالي، ثم تناول بونويل موسى حلاقة وقبل أن يبدأ في قطع بؤبؤ عين دالي جاءت صرخة، فهرب دالي وتبعه بونويل ناسيا الموسى والمقص، حيث جاءت الممرضة وخبأتهما في جيبها.

مشهد (٩)

وفي الماضي السحيق، بحث أحفاد المرأة المسنة عن الصحن الوحيد في بيتهم بعد أن اكتشفوا اختفاءه، وسألوا جدتهم، ونفت من جانبها أي صلة لها باختفاء الصحن، وقالوا لها بأنه كان دورها في الأكل ذلك اليوم، وبعده اختفى، وأكدت لهم بخبث أنها وضعته في مكانه بعد أن انتهت من أكل الخبز. وخرجوا يبحثون عنه في الشوارع والأزقة ولم يطردوا شكوكهم في جدتهم؛ خصوصا وأنهم يعرفون بأن لها علاقة بالسحر والسحرة، وباتوا يخافون منها، وحينما عادوا إلى البيت خائبين دون أن يجدوا الصحن، وجدوا جدتهم تقرأ كتابا، وهم موقنون بأنها لا تعرف القراءة، وحينما طلبوا منها أن تعيرهم الكتاب رفضت، ودخلوا إلى غرفتهم خائبين، وكانوا خمسة عشر حفيدا، ومعهم خروف هرب من سكين العيد بمساعدة طائرين أزرقين، فقبل أن يهم صاحب السكين بذبحه، جاء الطائران وخزقا في عينيه فأعمي صاحب السكين وهرب حينها الخروف، واستمر في الهروب سنتين حتى دخل غرفة هؤلاء الأحفاد.
بعد ذلك خرج الجميع من الجدار غاضبين، وكأنهم يتجهون ناحيتي، يمسك كل واحد منهم مقصا، لكنني أغمضت عيني سريعا.

مشهد (١٠)

خرجت صرخة من غرفة الطبيب صدمت الجميع.. دارت الأسئلة في عقول المنتظرين. وبكل بساطة مات الطفل بسبب لدغة عقرب تمرغت في ملابسه ولم يكتشفها أحد. بكل بساطة لم يكتشفه أحد. بكل بساطة مات الطفل، والعقرب لم يكتشفها أحد. بكل بساطة ماتت البراءة، بكل بساطة تكتب هكذا أحرف. وتتداخل المشاهد والأرواح.

مشهد (١١)

لم أر الطبيب. حملت مرضي معي. هل تسمعيني يا مضيئة صدري؟ أيتها الطمأنينة.. إنني أمنحك قصيدة. لا تقرأيها إلا حينما أرحل بعيدا. لأقابل أطفالا يمرحون في حدائق الأرض.

عندما يضيع المفتاح!

سليمان المعمري ★

قد تستغربن أيتها السمكات الصغيرات وتتساءلن: ما الذي ورطني هذه الورطة وجعلني أعيش (إذا كان بإمكاني أن أسمي هذا عيشا) في قاع البحر في بطن سمكة كبيرة لا تفرق بين الشمس والظل.. أنا نفسي لا أعرف.. فكرتُ ولكن لم يهدني تفكيري لشيء.. وعموما سمعت صاحبي يقول في الزمن الغابر عندما كنتُ لا أفارق يده إلا نادرا إنني وأمثالي لا نفكر.. وقال لي أيضا قبل أن يقذفني بكل غضب إن العالم سيكون على ما يرام لو أن أمثالي لا يعيشون فيه.. هل تصدقن هذا الهراء أيتها الجميلات ذوات العظام المفرومة ؟!.. يكفي أن أقول إنه كلام صادر عن كائن بشري لتصدقن انه هراء.. هؤلاء الناس مزاجيون إلى درجة تبعث على الغثيان.. انهم دائما بحاجة إلى أمثالي ليلقوا عليهم تبعة أخطائهم.. أنا حزين أيتها الصديقات ذوات الحراشف البراقة.. لم أعد أثق في البشر مطلقا.. بل أنني أجزم أن الصياد الذي سيصطاد هذه السمكة التي تأوينا سيبيعها إلى صاحبي.. وحين يراني سوف لن يحرك أي ساكن وكأنني لم أكن يوما خادمه المطيع الذي يفتح له المغاليق.. ما ذنبي لأدفع ثمن حماقته وسوء تصرفه ؟!.. وهل كان لي لسان لأخبره أنني أنتظره تحت الوسادة.. هل سمعتن أن مثلي يكلم البشر ؟!!.. لقد نسيني فعاقبني على نسيانه لي.. الناسي يعاقب المنسي، هل تصدقن ذلك !.. أأنا الذي قلتُ له يطيل السهر في الحانة ليعود قبيل الفجر يترنح كما شجرة تهزها الريح.. لو أن أحدا من الناس يسمعني الآن لحاول اختلاق الأعذار له كما هي العادة.. سيقولون انه حزين وليس له من طريق للنسيان سوى الكأس.. الدنيا عبست في وجهه.. فقد وظيفته لأنه كان مغرما بكلمة «لا»، وفقد حبيبته اثر ذلك رغم أنها الوحيدة التي كانت تسمع منه: «نعم».. ثم سيارته القديمة المتهالكة أصبحت قاب شارعين أو أدنى من البيع بسبب تراكم الديون.. أعرف هذا أيها السادة.. وكنت شاهدا عليه، لأنني لم أكن أفارق يده.. ولكنْ تلك الليلة بالذات لم يكن حرياً به أن يسكر وهو يعلم أنه مطالب بالاستيقاظ مبكرا في صباح الغد.. ألا تستحق الوظيفة التي ستنقذه من كل مآزقه (فيما لو نجح في الاختبار) أن يبقى صاحيا من أجلها لليلة واحدة فقط.. لو لم يكن ثملا لما نسي أنه وضعني تحت الوسادة.. ومع هذا فقد استيقظ في وقت لا بأس به لو أن الأمور سارت على ما يرام.. لم يكن الطريق من شقته إلى مكان الامتحان ليستغرق أكثر من نصف ساعة بالسرعة العادية.. وهكذا، عندما استيقظ في الثامنة وخمس وعشرين دقيقة كان واثقا أنه في التاسعة تماما سيكون في قاعة الامتحان.. خمس دقائق كانت كافية لارتدائه ملابسه.. كان بحاجة إلى فنجان من القهوة ولكنه خشي التأخير فأجله إلى ما بعد العودة.. وهكذا، كان في الثامنة والنصف بالضبط أمام السيارة القديمة المتهالكة.. ولكنه حين فتش جيوبه لم يجدني.. عاد إلى غرفته.. سمعته يفتح الأدراج واحدا واحدا ثم يخرج.. الثامنة وخمس

★ قاص من سلطنة عُمان

وثلاثون دقيقة.. يبدو أنه شك أن المفتاح داخل السيارة فعاد إليها.. ثم سمعته يزمجر قبل أن يدخل الغرفة من جديد: اللعنة.. الثامنة وثمان وثلاثون.. فتح الأدراج جميعها مرة أخرى، ثم فتح خزانة الملابس ونبش في جميع الجيوب بلا فائدة.. الثامنة وإحدى وأربعون دقيقة.. لو أني أتكلم لصرخت: أنا هنا تحت الوسادة يا صديقي.. سمعته يقول: تبًا له، ليس عندي نسخة ثانية..
وبعد أن قلب الغرفة سقفا على أرضية قذف نفسه في السرير متهالكا يائسا.. يبدو أنه قرر أن يكمل نومه..

ما إن وضع رأسه على الوسادة حتى وخزته بلطف.. انتبه.. رفع الوسادة.. الثامنة وست وأربعون دقيقة.. ركض كالفهد الصياد.. أدخلني في ثقب الباب بقوة حتى لقد آلمني رأسي.. ثم أدخلني في المقود وانطلقت السيارة بأقصى سرعة.. تجاوزت الإشارة الحمراء وكادت أن تصدم حافلة مليئة بالعمال لولا براعته في القيادة.. الثامنة وست وخمسون.. مرت السيارة على الكورنيش.. البحر جميل ولكنه بسبب السرعة يبدو وكأنه يهرب إلى الوراء.. سمعته يخاطبه دون أن يلتفت إليه: انتظرني أيها الصديق، سآتيك بعد الامتحان..

الثامنة وتسع وخمسون دقيقة.. السيارة تدخل مبنى المؤسسة التي سيمتحن فيها.. المواقف مزدحمة بالسيارات.. لا وقت إذن للبحث عن موقف.. يركنها وراء سيارة أخرى ويقفز منها كالأرنب المذعور.. يدخل قائمة الامتحان وهو يلهث.. يصادف على الباب عينين صارمتين وكرشاً متدليا:

- أنتَ يا أخ.. إلى أين متوجه ؟
- إلى القاعة.. اسمي موجود في قائمة المتقدمين لشغل الوظيفة
- كم ساعتك الآن ؟
- التاسعة
- بل التاسعة ودقيقة
- حسنا.. التاسعة ودقيقة، لن نختلف.. المهم أن اسمي موجود
- اسمك موجود لتمتحن في التاسعة.. أما وقد جاوزت الموعد المحدد فلن نسمح لك أن تمتحن
- ولكني لم أتأخر سوى دقيقة واحدة !
- التأخير هو التأخير، سواء كان دقيقة أو سنة
- ولكنني بحاجة لهذه الوظيفة لأعيش.. ما كنتُ لأتأخر لو لم أضع المفتاح (وشهَرَني في وجه العينين الصارمتين كأنه يريد أن يسملهما)
- من يُضعْ مفتاحه لا يستحق أن يعيش
- ماذا ؟!!
- إذا كنت لم تحترم الوقت وأنت لا تزال خارج الوظيفة، فكيف ستحترمه وأنت داخلها
- اللعنة عليك.. وعلى الوظيفة.. وعلى المفاتيح

وخرج غاضبا وهو يضغطني في يده بهستريا لدرجة أنني خشيتُ على نفسي من الكسر.. وحين وصل إلى السيارة وجد «مخالفة» مرورية مثبتة تحت ماسح الزجاج الأمامي.. كوّرها في يده وقذف بها بعيدا.. أدخلني في الثقب بعصبية وانطلقت السيارة.. ما أدهشني هنا أنه كان يقود السيارة ببطء وصمت على غير عادته.. لم يصرخ في السيارة كما تعود أن يفعل من قبل.. ولم يشتم أو يلعن أحدا..

وحين وصل إلى الكورنيش ترجل من السيارة ونظر إلى البحر بعمق.. ثم نظر إليّ وقال بهدوء عجيب: أمثالك لا يستحقون الوجود في هذا العالم.. العالم سيكون على ما يرام لو أن أمثالك لا يعيشون فيه.. وقذفني في البحر أيتها الجميلات النائمات بلا خياشيم، أيها العالم، دونما شفقة أو رحمة.. فهل يرضيكم هذا.



كتاب «العشق والكتابة» لرجاء بن سلامة:
حفر معرفي في خطاب العشق

فرج بوالعشة★

يبحث الكتاب في اركيولوجيا (حفريات) خطاب العشق، الضارب بجذوره العميقة في طبقات التراث العربي/ الإسلامي. يستنطق المسكوت عنه في موروث العشق. يفكك نصوصه ليقوض تماسكه الشكلي.

يزيح أحجبته الأخلاقوية/الدينية الظاهرة: عذريته، صوفيته، أسماءه، أوصافه، معاييره، مراتبها، أساطيرها... الخ.

تبحث رجاء بن سلامة في أطروحة«العشق والكتابة» بأدوات معرفية (إيبستيمولوجية) متقدمة منهجيا، تمتح من فكر التفكيك والتحليل النفسي وما يشبكهما من مناهج بينية (= لسانية، تاريخية، سوسيولوجية...) لتحلل بواسطتها دوال العشق إلى عواملها الأولية، فتزيح عنها ركام «الأبنية الأسطورية واللاهوتية» وتجلو عنها غبار «المعرفة الخفية» كي يمكن إعادة تركيب خطاب العشق الموروث وإبتنائه في خطاب حديث ينقطع عن القديم دون أن ينفصل عنه!!

خطاب:«العشق والكتابة» قراءة تأويلية (بالمعنى الإيبستيمولجي للقراءة) أي أنها– حسب الباحثة–: «عملية تحويل، تنقل بها من لغة الموروث إلى لغة أخرى لا تكون سلخا وترديدا ببّغائيّا، بل ترجمة واعية بحدود موضوعها وبحدودها...»

وحدود موضوعها هنا هو تراث العشق، مبحوث فيه بالتزامن مع عصره وشروطه (حدوده) التاريخية (اجتماعيا/ سياسا/ ثقافيا/ اقتصاديا..) من منظور قراءة معاصرة واعية بأدوات بحثها ومناهجها، ثم غايتها: « فغايتنا من دراسة العشق هي التحرر من النظرة الأخلاقية التي تنظر إلى الغزل بمعزل عن العشق،أو تدرس «الحب» بمعزل عن (دال) الشوق، والجماع، والمتعة، مغيّبة في نوع من الرياء والنّفاق «الأخلاقوي» قضايا أساسية لا يمكن أن نتناول نصوص العشق بدونها: قضايا الجسد العاشق، والافتقار البشري المستمر، والمتعة باعتبارها من اهم ما يجري إليه الإنسان وعلاقتها المعقدة بالقانون...»

خطاب العشق - عند رجاء بن سلامة- هو،في الأساس، خطاب جسد، ملموس/محسوس، سعيد/ تعيس، مكبوت/ هائج، خانع/ متمرد، سادي/ مازوشي، أو أنه، في الجوهر، سادوشي!! لكن يجدر مراعاة الملاحظة الإيبستيمولوجية الثاقبة، التي تبرزها الباحثة في تصديرها للكتاب، عن طبيعة استخدامها لمنهج التحليل النفسي، إذ أنها تعدل (بالمعنى الايبستيمولوجي) عن الاستفادة من التحليل النفسي في التطبيق الكاريكاتوري «المرضوي» الذي يبحث في سيرة أصحاب النصوص عن اصابتهم بأمراض العصاب أو النفاس، وذاك: «لأسباب كثيرة، منها احترامنا للمعرفة التحليلية ذاتها، فهي ليست على البساطة التي يتوهمها البعض ممن تفوق كتابتهم حجم قراءتهم. كما عدلنا عن البحث في شخصية الكاتب باعتباره كاتبا لا لتداخل النصوص الشعرية في قرون الشعر الأولى، وتداخل أصوات الرّواة في النصوص الخبريّة

★ كاتب من ليبيا يقيم في ألمانيا

بحيث يعسر في الغالب تبيّن ملامح الشّاعر أو المبدع فحسب، بل لأننا نعتبر النصّ طفرة لا ثمرة ناتجة عن حياة صاحبه، فما تفسّر به الترجمة، والشخصية الكاتبة غير ما يفسّر به النّصّ...»

في خطاب ـ رجاء بن سلامة ـ الاركيومعرفي (= أركيولوجيا المعرفة) لما بعد خطاب «موروث العشق» يحدث الجماع الإبداعي الخلاّق بين العشق والكتابة مولدًا قراءة وارثة، ان جاز التعبير، لكنها لا تدعى الوصاية على موروثها، فهي وراثة عطاء للموروث وليس آخذا منه. من هنا لا يصبح توريث التراث نقلا لكنز من سلف إلى خلف وإنما مهمة عسيرة لباحث عن كنز ما وراء الكنز.أي ما وراء تمجيد تركة نصوص العشق، وترديدها والتغني بها،والتباهي بعرض ألوانها الزاهية المدوّخة لكثرة دوالها المتداخلة في نسيج لغويّ من العلامات الدلالية بما تحمله من كثافة حسية تحت سطح معانيها المجردة، وعلاقات بنيوية متشابكة، متقاطعة، ومتضاربة، والتباسات لسانية محمولة على تأويلات متحايثة، مثقوبة بنقاط عماء وغياب تجعل النّصّ فاقدا لليقين على الدوام... أنها اللغة «مسكن الإنسان» كما تنقل بن سلامة عن هايدجر: «إلا أنها ليست مسكنه إلا من حيث يكون هو على نحو ما مسكنا لها، محتويا عليها..» وأي لغة التي نعنيها، لغة لسان العرب في تداعيه الألسني عميقا حتى الجذور الحسية الأولى، أي الكلمات ما قبل الكلام عندما انتظامه في نظام لغوي محكوم بشروط اجتماع الناطقين به. نتحدث عن لسان العرب الذي يجري على لسانه «الحب» بأكثر من مائة اسم. وهي ليست مجرد أسماء لمسميات وانما تحمل دلالات: «تتغيّر بتغيّر الاستعمالات المختلفة....حاملة لما علق بها من آثار الاستعمالات السابقة..» حيث نعثر عند ردها إلى أصول نشأتها الأولية على البنية الاساسية لتفكير أهلها في نظرتهم للحياة وطرائق عيشهم وأصل أخلاقهم وفصلها!!

فالعشق ليس مجرد مفردة أو دالاً محدوداً بحقله إنما صار لوحده حقلا معرفيا اشتبك مع دوال ومعان اخرى. إذ يختلط معناه بالالهي والصوفي والشعري والجسدي بما:« احاطوه به من صور ومعتقدات وأبنية نظرية ومعيارية...» لأنه (العشق) يشير في جذره الحسي البدئي إلى الشهوة الجنسية الشبقية. شهوة الناقة وهياجها المرتبطة في ذهنية الرجل/ الذكر (الفحل) بالمرأة/ الانثى(الناقة)!

لذلك عندما أطلقت تسمية العشق على علاقة العاشق الصوفي بالله، بدأت، في حينها، ولا تزال في الغالب،ضربا من المروق والحرام، أو دخلت، على الأقل، في دائرة الالتباس بين ثنائية «بشري/إلهي» في المسافة ما بين العشق الطبيعي والعشق الإلهي!!

فمنذ أن هلّ الإسلام وقلب حياة العرب(نظرا وعملا) رأسا على عقب انقلبت بطبيعة الحال على نفسها دوال الكلمات التي وجدت نفسها في حيز الفرز بين الحلال والحرام. فلما اتخذ الصوفيون دال «العشق» لوصف علاقتهم الروحية بالله (المحجوب/ المستحيل) بدأوا وكأنهم مسوا محرما إذ انهم اسقطوا دال «العشق» الحسي جدا في لسان العرب على علاقة دلالية تصل بين الأرض والسماء، بين العابد/ العاشق والمعبود/ المعشوق، الذي هو تجريد روحي للوجود في كليته الطاغية. إن رفض استخدام تسمية العشق لوصف العلاقة بالله مرده إلى حمولة الكلمة المتجذرة في لسان العرب كدالة حسية تتصل بحقل جنسي حيواني في وصف الناقة: «إذا اشتدت ضبعتها» أي إذا اشتدت شهوتها إلى الفحل، أي عشقت. وبالتالي: «لا يمكن أن يكون(العشق) روحانيا إلا بعسر، وعنف سنبيّنهما...» بمعنى أنه مرتبة من الإفراط ذات بعد حسي في جذرها،وقد وظفتها الحالة الصوفية لصالح إفراطها الروحي في حب الذات الإلهية في سياق أنا/ الآخر، أو بتعبير الحلاج ما في الجبة إلا أنت!!

وكما هو العشق في حالته الطبيعية واسطة حسية للتعبير عن فرط الحاجة الجنسية وهياجها إلى الآخر إذا اشتدت (الناقة/ الأنثى) ضبعتها، هو كذلك الجمل/ الذكر الذي يلزم أنثاه ولا يحن إلى غيرها. كما يجدر الانتباه إلى أن دال العشق يشبك أيضا معنى آخر معاكس اشتقه العرب من نبتة تسمى العشقة وهي شجرة تتخضرّ ثم تدقّ وتصفرّ وتذبل إذا قطعت. والصورة هنا تعكس حالة انتكاس عاطفي تشير إلى العجز والاعتلال والاغتراب. وهو ما يتساوق مع حالة العشق الصوفي، الذي هو نبتة مقطوعة من أرض الروح الكلي!!

إن العشق بوصفه علاقة/كتابة: خطية أو شفوية محمول بالضرورة على الشوق» فالعشق شوق، والشوق افتقار نابع من خواء الجسد البشري، وثغرة الفم الذي ينفتح أملا في الامتلاء..» كما هي حالة الكتابة.

و«الكتابة في العشق» هي بمعنى المؤلفة توق إلى وصف وجه المعشوق المحجوب: «أي تحويله إلى نص.. يتوق إلى جعل غيره يرى ما رآه، ويسعى إلى أن يكون عشقه قصة تروى وتبقى...» وبالطبع هذه لا ينطبق إلا على قصص العشق التي رويت بطريقة وأخرى حتى يمكن القول ان العشق الحقيقي لوجه العاشق لم يعرف لأنه لم يكن ليعرف أصلا كونه ضد كل نص يرويه وهو ما يؤكد على ان نصوص العشق المروية والمتداولة في فضاء العلاقة الإنسانية المباشرة (امراة/ رجل) أو الصوفية العابد/ المعبود لم تنل من معنى العشق إلا ما يشاع عنه. فالعشق في مركبه الخيميائي (الروحي) سر يموت عند ذكره.

لكن رجاء بن سلامة معنية بقراءة ما طرحه التراث العربي/الإسلامي من نصوص عشق متداولة للبحث فيها عن

مبدأ استحالة التطابق بين الرواية والحدث كما حدث، إذ تقول: «ولعل المعشوق إذا وصف تبخر، ولعل القصة إذا رويت وبقيت، كانت بمثابة الخط على القبر: لا تروى إلاّ على انقاض الجسد المقدم قربانا للعشق أو للكتابة أو للقانون..»

واللغة التي تتأدى بها رجاءبن سلامة في التواصل مع قارئ عصرها (اليوم) هي اللغة نفسها من حيث مفرداتها وقواعد نحوها لكنها في صياغة منقلبة على معناها إذ تعيد وصف التجربة في سياق قراءة معاصرة لتراث مسكوت عنه، لا مفكر فيه، جرى إخراسه بطمسه وطمره تحت ركام المحرمات والمصادرات.

رجاء بن سلامة تنتج قراءة غير مقروءة من قبل للغة نفسها. وكل خطاب هو لغة في الاصل، تحمل او ترفع نظاما متكاملا لسانيا وايديولوجيا. فخطاب العشق قبل ان يكون لغة هو ايديولوجيا، بالمعنى الايبستيمولوجي المنهجي. إذ معنى العشق ومركباته ومراتبه، سواء في فضاء علائقه الفيزقية أو الميتافزيقية، لم يكن ما يعينه قبل الإسلام هو نفسه ما عناه بعده.

رجاء بن سلامة وهي تحفر (معرفيا) في طبقات موروث العشق أو قل موروثاته تتداعي في تفاصيل المفهوم، بما يعنيه من تبدل أوصافه وتصنيفاته ومدلولاته وأساليبه وتداخل مسروداته وتقلب أحواله، وهو ما تتناوله في فصل «بنية السَدم» الذي تقصد به: «تحول الذات المشتاقة إلى ذات معتلة تطلب الموت، وتحوّل العاشقية والمعشوقية إلى علاقة تسلطية شبيهة بالمسّ: ما يسود في هذا البنية هو التغيّر». والسَدم مصطلح لمفهوم مركزي في أطروحة الكتاب، استقته الباحثة من لسان العرب في وصف «البعير السَدِم» إذ يقال: فحل الأبل سدَم وسدِم ومسدوم ومسدَّم: هائج. وكذلك هو الفحل «الذي يرغب عن فِحلته، فيحال بينه وبين ألافه، ويقيد إذا هاج، فيرعى حوالي الدّار، وإن صال جعل له حجام يمنعه عن فتح فمه..» أي أن مفهوم السدم يجمع في معادلته بين خطاب الرغبة وخطاب المنع.لكن: «لا تنسب الشهوة والمنع من الضّراب والإلجام إلا إلى البعير،أما الإنسان السّدم فتنسب إليه شدة العشق واللّهج واضطراب الحركة والحزن والغضب» وإن لا ينفي ذلك اشتراك فحل الأبل وفحل البشر في طبيعة الرغبة إلى وصال المعشوق الناقة/ المرأة مع اختلاف طبيعة اللغة التعبيرية بين السَدم الحيواني والسّدم الإنساني.

وإذا كان «العشق الطبيعي» هو عالم الحب البشري المحمول على ذهاب العقل والتوحش وصولا إلى الهلاك والموت فإن «العشق الإلهي» هو نشدان للاتحاد بالمحبوب: «حتى كأنما هو حقيقة كل شيء، ومنه كل شيء، وبه كل شيء، وله كل شيء، وعنه كل شيء، وهو في كل شيء، وسع كل شيء، ولكل شيء، وبكل شيء، ومن كل شيء، كأنه لا بشيء، ولا لشيء، ولا عن شيء، ولا من شيء، ولا في شيء، ولا شيء...» هذا النص الصوفي يلخص، في كثافة لغوية صوفية، التوحّد بين الاضداد في رؤية العشق الإلهي الروحية، التي:« تحيي ولا تميت» والمترفعة عن طلاب العشق الطبيعي، الذين: «وقفوا مع الوسائط، ومحبتهم كانت من حبّ الطبيعة، فلم يصفُ لهم حال، وانتهت بهم إلى الموت الطبيعي..»

فالعشق الطبيعي استغراق في النسبي/ الزائل بينما العشق الإلهي استغراق في المطلق/ الدائم، لكنه ممتنع عن الوصف بواسطة اللغة البشرية المخلوقة لوصف البشري،ومن هنا تأتي لغة الصوفي في نفي الاثبات وإثبات النفي كما في قصيدة الحلاج:

لقد أعجبني الوجد	بمن أهواه والفقد
فلا بعد ولا قرب	ولا وصل ولا صد
ولا فوق ولا تحت	ولا قبل ولا بعد
ولا عُرفُ ولا نُكرُ	ولا يأس ولا وعد
فهذا مُنتهى سُؤلِـ	ـي وهو الواحد الفرد

ومع ذلك تستدل الباحثة على نقاط التقاء بين العشقين الإلهي والطبيعي: في طاقة الافتقار إلى المعشوق(نسبيا كان أم مطلقا)، واشتراكهما في أسماء الحب ومراتبه التدريجية في جدول بنيوي مقارن أساسه اسماء الحب الإلهي ومراتبه المبتدئة باسم التعرّف مرتبة أولى فالتأمل فالتّعجّب فالتّولع فالتّطلّع.... وصولا إلى التوله ثم اخيرا التهالك... والنتيجة ان، العشقين الطبيعي والإلهي، يستخدمان المفردات نفسها مع بعض الإنزياح اللغوي الشكلي في المعنى الصوفي، غالبا، تحاشيا للدلالة الجنسية المباشرة في لغة العشق الطبيعي.

كما تكشف عن الاشتراك في طلب الموت عشقا. فالعاشق (الطبيعي أو الإلهي) ينشد في الحالتين نفي وجوده في الآخر (النسبي/ المطلق) عبر الشكوى السّدمية والغشية والإغماءة... إلى الجنون، هي نفسها تمتح من نبع الافتقار الوجودي إلى الوجود.وحتى طلب الموت عشقا مشترك بين الحالتين: « فقد يموت العاشق الإلهي نتيجة سماعه كلاما في المحبة، بل قد تنكسر الأشياء الجامدة غير العاقلة..»

وأكاد اجزم ان لا مثيل لمورث العشق العربي/الإسلامي في أية ثقافة أخرى. ولا اتصور ان هناك ما يناظر مراتب الحب في لغة أخرى، حيث، حسب أبي الحسن الديلمي: «للمحبة أسماء اشتقت من رتبها ودرجاتها، مختلفة الألفاظ والمعنى واحد، وبتزايدها تختلف أسماؤها، وهي في الجملة عشر مقامات، وتنتهى في الحادي عشر إلى العشق، وهو الغاية، فإذا بلغها سقط عنه اسم المحبة، ويسمى بغيرها» وكأننا هنا ازاء لوغريتمات إلسانية تقبل التحليل إلى عواملها الأولية في جداول بيانية تبين تداخها وتقاطعها وتشعبها، تناظرها وتفارقها. وهي ليست مجرد مفردات لتعداد مرادفات الحب

والعشق والشوق... وانما دوال لحالات حاملة لأبعاد وتصورات ومفاهيم نفسية وسوسيوثقافية برسم الشخصية العربية/الإسلامية. وهي(الدوال) تتوزع في مراتب حسب درجات الاهواء والمعاني واختلاف مصنفيها التراثيين، إذ تعيد رجاء توزيعها مع ملاحظة تعدد تكرارها في ثمانية مصنفات تراثية بارزة: «منهم الأديب الجمّاعة، ومنهم المصنّف في آداب العشق، ومنهم الصّوفي المهتم بالعشقين الطبيعي والإلهي ومنهم اللغوي..»

وكما تفكك رجاء بن سلامة «خطاب العشق» لتستنطق المسكوت عنه (فيه) وتحلل اللامفكر فيه(فيه)،تشتغل بالمنهج نفسه على «خطاب المنع». فتقصي المبالغات التاريخوية في ربط موروث العشق بكبت الإسلام للجنس، كما انها لا تسلم: «بان الإسلام يقبل العشق بلا تردد ويشجّع عليه، أو بان العشق يمكن ان أن يكون ثمرة مباشرة من ثمرات الدين..» وان هي تذهب إلى ان الموقف العام من العشق : «يقبل بالعشق ولكن بشروط» حسب مقتضيات فقهاء العشق في التاريخ الإسلامي وآيتهم ابن حزم الظاهري، الذي يرى ان : «استحسان الحسن، وتمكّن الحبّ، طبع لا يؤمر به ولا ينهى عنه، إذ القلوب بيد مقلّبها، ولا يلزمه غير المعرفة والنّظر في الفرق ما بين الخطأ والصّواب... وإنما يملك الإنسان حركات جوارحه المكتسبة..» طبعا هذا الاجتزاء لا يمكن له ان يلخص مفهوم المحبة عند ابن حزم الواقع ما بين الحمامة والطوق!! لكنه في معرض تحليل الكاتبة لما ترصده من دلالات يدخل في المعنى العريض للتصورات الدينية في تقنين المتعة،إلى درجة تدخل فقه الحلال والحرام في الفصل ما بين النظر/ اللمس. والأمر لا يخص الإسلام بذاته وانما لأن كل دين هو في الإساس مضاد للعشق، كون العشق (الاشتهاء، التوله، الاهتياج....) مضاداً لضوابط الأخلاق الاجتماعية، حتى أنه يفتح بابه للعلاقات المثلية على نحو شاسع من التسامح. ومعروف وهائل هو تراث العشق في باب الغلمان والغلاميات. وهو ما يتضارب مع محددات الأخلاقية النمطية للدين. فالحب، في فضاء الدين المغلف بالعادات الاجتماعية الصارمة، نمطي، غايته «الشريفة» محددة في شكل زواج مشروط بعقد نكاح نمطي يستنسخ مواصفاته منذ قرون تنطح قرونا. بينما يقع العشق في منطقه الفضيحة الأخلاقية/ الاجتماعية لأنه يقوم بلا وساطة شرعية، ويفلت من شروط عقد النكاح: « ففي العشق بعد لا اجتماعي أساسي، وجدناه واضحا في ارتباط أسمائه بمعاني القتل والفتنة السياسية وخرق العقود التي تنظم حياة المجموعة..» وهو ما يتضح عند المقارنة بين دوال العشق ودوال القتل والفتنة. فنجد «الفتنة» في دال العشق تناظر «الفتنة» في دال القتل.و«الشغف» في دال العشق هو «التشغف» بمعنى تفريق الناس. و«الدّله» في دال العشق تعني: ذهب دلهاً أي هدراً،وهو ما يحيل إلى هدر دم الخارج على أخلاق القبيلة، وكذلك الخارج على أخلاق السياسة!!

ولأن العشق ذو بعد لا اجتماعي وذو بعد لا ديني، تحيط به دائرة منع ونبذ، قام تاريخه على: «إهدار الدم،العقاب،أو العقاب الذاتي الذي يسلطه المتأثم على جسده:... «فاكتظ بأخبار«قتلى الله» و«مصارع العشاق» ومعاقبة الغلمان والمخنثين والخصيان والسحاقيات... وحتى تطول دائرة المنع تعبيرات المتعة من طريق النظر الملتذ والكلام المغوي والطرب المثير، وكذا وصف المتعة...!!

ولدائرة المنع فواعلها، أي آباؤها، الذين هم حراسها، الذين تتابين قدراتهم على المنع حسب مواقعهم في دائرته، فمنهم: «الشخصيات التي تمثل ديكورا مذكرا بالخارج، والقانون، إلى رجل السلطة الذي يهدر دم العاشق، إلى الأب الذي يرفض زواج العاشقين فيختار لهما الموت مصيرا..» ويأتي الرب في أعلى الفواعل، فهو: «إسقاط اقصى للأبوّة» لما وراء الطبيعة، وإليه الدهر (القدر الأعمى) الذي هو صورة له، ثم العاذل والرقيب في المستوى البشري لصورة المانع، فالأب والعشيرة، رجل السلطة، ورواة الأخبار أيضا، بما يفعلونه في الرواية من إحلال وإبدال وتأويل يعيد إنتاج حكاية العشق بما يليق وبنية الأخلاق الاجتماعية السائدة في محيط المتلقي!

وما كان لدائرة المنع ان تنبني وتتشكل لو لم يكن خطاب العشق خطاب خرق ومروق. خرق لمحددات: «الكلام عن المتعة والمتعة بالكلام..» أي أنه، بالمعنى الاجتماعي/ السياسي، خرق لنظام العلاقات الاجتماعية وقانونها الاخلاقوي الأبوي، حتى ان الحب العذري عند الكشف عن ألاعيبه «الفاضلة» يبان عن مراوغة (من إنتاج الرواة) لقانون الحب المطوق بالعفة القبلية/ الدينية!!

ان نصوص الحب والعشق الراسخة تدور داخل دائرة الانصياع التراجيدي الغنائي. أنها مثول عند المشهد المأساوي كما يرسمه المخيال الاجتماعي، بحيث :«يكون فيه البطل (العاشق) بريئا وآثما في الوقت نفسه، باعثا على الشفقة وعلى الخوف والغضب...» وحيث الموت المصير المحتم إذ العشق هو نفسه الموت. وبالتالي فان نصوص العشاق الخارجين على المصير التراجيدي المحتم بقدرة الله أو بقدرة رجل السلطة هي نصوص فالتة من طوق الانتظام في جدول التراث النمطي لأسباب تاريخية (اجتماعية/ ثقافية) تشرط وجود الراوي غالبا.

لذلك في ظروف تاريخية (اجتماعية/ ثقافية) معينة نعثر على عشاق،سواء في فضاء العشق الطبيعي أو الالهي، تمردوا على الخالق تعبيرا: «عن الغضب إزاء ما أراده الله أو مطالبة

بالعدل والحكمة..» إذ يقول مجنون بني عامر:

قضاها لغيري وابتلاني بحبها فهلاّ بشيء غير ليلى ابتلانيا؟

وقد يصعدُ العاشق غضبه إلى درجة التألي تعبيرا عن رغبة المحب/ العاشق في جعله مطيعا لرغبته. وفي ذلك يروي الرواة ان من المتألين على الله المؤمل بن أميل المحاربي (مات حوالي ١٩٠ هـ) وقد نزل به عقاب الله على نحو مخصوص: فكان عاقبه بان حقق ما تمناه في شعره على سبيل المجاز: «رأى المؤمل في منامه قائلا يقول: أنت المتألي على الله ألا يعذب المحبين حيث تقول:

يكفي المحبين في الدنيا عذابهم

والله لا عذبتهم بعدها سقر!

فقال له: نعم. فقال: كذبت يا عدو الله، ثم أدخل إصبعيه في عينيه وقال له: أنت القائل:

شفَ المؤمل يوم الحيرة النظر

ليت المؤمل لم يخلق له بصر

هذا ما تمنيت، فانتبه فزعا، فإذا هو قد عمي.»

رجاء بن سلامة، على ما اعتقد، هي أول من ولج التراث العربي/ الإسلامي بادوات منهجية مبتكرة في حقل البحث العلمي من باب موروث العشق الذي اكتفينا منه طوال أربعة عشر قرن ونيف بالتمجيد والتغني والتسلي، أو الخجل والعيب والنبذ!!

وهي إذ تلجه لا تحضر فيه كامرأة عربية موضعتها الثقافة الذكورية كموضوع لاستيهامات الذكر/ العاشق، بأوهامه وأهوائه وهياجه وكبوتاته وجنونه،وإنما تلجه كذات مبدعة من لدن باحثة ايبستيمولوجية قابضة على ادوات المنهج العلمي الحديث، متجردة من أحكام الايديولوجية النسوية الضيقة.

وقد يكون صحيحا انها أرادت الإحاطة بكل شيء في أطروحة واحدة، تلاحق فيها مسرودات المحبة وتحولات العشق بما تحملها المسرودات والتحولات من تفاصيل تتداعي تفاصيل، تتوزع هنا وتتناثر هناك، تقاطع بعضها بعضا وتناقضها، كأن كل فصل في كل باب يمكن ان ينقفل على نفسه في موضوع خاص بذاته، لكنها ابقت على جذوة الفكرة المنهجية تخترق أبواب الكتاب وفصوله بما هي استنطاق لمسكوت عنه وتكذيب لمروج في الوقت نفسه.كشف لذات المعشوق المخبوءة وجسد العاشق المقصي، والوقوف عند الشوق إذ يكون «صيحة في وجه القانون» ومقاومة لقوى المنع بواسطة التطرف في الخلاعة والبوح والجهر، حتى الكفر أحيانا. ويكون، أيضا، موت العاشق شهادة أمام استحالة التوحد بالمعشوق: «كما أدرك موسى استحالة رؤية وجه الله بعد أن صعقه النور..» وفي هذا يتضافر المعشوق الطبيعي مع الالهي!!

كذلك تحضر كتابة العشق، بحسبانها وجود ضد الغياب والمنع والمستحيل، بعد إزاحة غنائيات الاطلال المتهدمة في الذاكرة.ليعاد بناء شعرية العشق في سياق تعريتها للصخب المقام حولها بحيث: «تصبح الكتابة» ليست تخيلا بل عجزا عن التخيل، وليست محاكاة بل احتجاجا (لكل) ما يمكن أن يحاكي، ليست بناء لأساطير الحي المطلق بل تعريًا للأساطير..» وهو ما اشتغل عليه بحاثة عرب معرفيّين قرأوا تراث الحب والغزل والعشق بمنظور مناهج النقد الحديثة (الأدبية/ التاريخية/ الاجتماعية) كما عند صادق جلال العظم والطاهر لبيب وفاطمة المرنيسي، على سبيل المثال. وتأتي رجاء بن سلامة لتمضي في حفرها المعرفي إلى الأبعد عميقا في طبقات الصوت والصَدى، وصولا إلى مناطق الصمت المضروب حول كتابة العشق عند درجة صفرها، اي بوحها بالمنوع المقموع المُخرَس، أي بوحها بلغة الجسد عند درجة حريته الطبيعية!!

وذلك يلزم قبل استنطاق نصوص العشق وأخبار العشّاق إزاحة ستائر الروايات التي: «يستسلم فيها الرّواة إلى شوقهم إلى الحديث عن أشواق الآخرين، ويقفون على أطلال العشّاق فيعيدون ابتناءها..» بحيث لا يبقى من أثره على رمل الواقع إلا ما يدل على ما يرغب في استحضاره المألوف. لكن داخل هذا التقاطع التراثي بين الخيالي والرمزي والواقعي، تعثر الباحثة، بفضل سيطرتها على أدوات مناهجها الثاقبة وتحكمها في مسار رؤيتها الايبستيمولوجية، على مداخل نافذة في بنية خطاب العشق، وتحديدا، في « بنية السَدم» الذي يمثل معيار بحثها المعرفي وحاضن رؤيتها التنظرية. إذ السَدم عندها: «هو أن تجتمع قوى النفس الخائفة الوالهة من العشق،مع قوى القانون المانعة للمتعة...» والسَدم هو ما يكشف عن زيف الحب العذري، وإقصاء لغة الجسد(الجماع) من خطاب العشق، وجعل النكاح مفسدة للحب/العشق، كي يبدو: «العشق عفة، وعشق لصورة، والزواج جماع ومتعة وطلب للولد..» وفقا لتصورات اجتماع البداوة ومخيالهم الاجتماعي، بقلم رواة هم عند تحليل منطلقاتهم الاجتماعية/ الدينية/ الثقافية، يبانوا عن أهواء أنفسهم التي جعلتهم يبتدعون مخلوقا هو: «شوق بلا إرادة جماع ، شوق بلا حركة، عشق بلا شوق، عشق للمنع، عشق للسلطة المانعة ذاتها، عشق بدون عشق. هذا المخلوق لا يقوى على الوجود، لأن العاشق الذي هذا وصفه يكون خبر عشقه خبر موته...» لأن الرواة هم رواة معرفة السلطة ولم يكونوا يوما أو لم يكن من الممكن لهم ان يكون رواة سلطة المعرفة!!

• كتاب: «العشق والكتابة» من تأليف رجاء بن سلامة هو في الأصل أطروحة دكتوراة دولة. صدر عن منشورات الجمل، كولونيا ـ ألمانيا،٢٠٠٣.

الرحلة الأخيرة لـ«آخر القرامطة»

علي محمد زيد★

تحاول هذه السطور قراءة كتاب جديد للدكتور احمد الصياد صدر مؤخرا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت بعنوان «آخر القرامطة».

يقص أحمد الصياد في هذا النص الطويل حكاية رحلة طريفة الى «الآخرة» قام بها «آخر القرامطة» (جار الله عمر، الامين العام المساعد السابق للحزب الاشتراكي اليمني، أحد مؤسسيه وأهم مفكريه في السنوات الاخيرة). ويتتبع المؤلف في سطور النص كثيرا من المفارقات والتناقضات والصعوبات والغرائب التي رافقت الرحلة وما انتهت اليه من نتائج. ولأن الراحل ممن عرف بحواراته مع من يتفق معهم ومن يختلف، بكثير من الصبر والتسامح، فقد حفلت رحلته هذه بمناقشات ضافية مع كوكبة ممن شاركوا بفعالية في صنع أحداث تاريخ اليمن في العقود الاربعة الماضية، تعيد قراءة الأفكار والنظريات، وتقوّم المواقف والتجارب، وتوحي بالبدائل والخيارات، بحيث يمكن اعتبارها رسالة الى الاحياء تساعدهم في فهم طبيعة الحياة الصعبة من حولهم، او محاولة لتحصينهم من الاصابة باليأس والاحباط نتيجة الهزائم التي لحقت بالجيل الماضي، أو دعوة مبطنة لأن يستفيدوا من تجارب ذلك الجيل عند مواجهتهم لتحديات الحاضر والمستقبل، وأن لا يتركوا الحياة تقفر وتجدب وتتصحر بحيث تخلو من جهود مواصلة السعي لتحقيق الاحلام النبيلة التي مثلت انجازا حضاريا في مسيرة الانسان على الأرض، بتحقيق الحرية والمساواة والعدالة لجميع بني البشر، واستمرار مسيرة التقدم على هذا الكوكب لخير البشرية كلها.

يغامر الصياد في نصه هذا بتصور رحلة طريفة الى الحياة الأخرى تسرد أخبار آخر القرامطة منذ لحظة وصوله الى الآخرة على اثر مغادرته هذه الدنيا الفانية، حتى تنتهي في لحظة مغادرة هذه الشخصية الاسطورية للحياة الأخرى من جديد بالطريقة نفسها التي غادرت بها دنيانا، على رؤوس الاشهاد وفي مؤتمر آخر، وعلى يد متطرف مهووس لا يعرف لغة للحوار سوى لغة القتل. ويسرد النص بين النهايتين سلسلة متصلة ممتعة من الحوارات والنقاشات بين شخصيات لها ماض مشهود يبدو انها لا تزال أمينة له، وبالأصح لا تزال سجينة داخله، بعد ان تقطعت السبل بينها وبين ماضيها الذي على الرغم من انه لا يزال جزءاً من اليوم ولم يمض عليه وقت طويل، جعلت الأحداث المتلاحقة بسرعة شعاراته ومفاهيمه ونظرياته تبدو وكأنها تنتمي الى ماض بعيد بحيث استحال على هذه الشخصيات اعادة النظر فيها وقراءتها قراءة نقدية لاستخلاص الدروس والعبر لمساعدة الذين وضعتهم الحياة في مواجهة أحداث الحاضر والمستقبل القريب في تبين طريقهم وتجنب مزالق السير نحو بناء حياة أفضل.

ولعل اكتفاء النص باستيحاء أحداث التاريخ وتفضيل الابتعاد عن كتابته يوحي في الوقت نفسه بصعوبة كتابة تاريخ تلك الفترة. فمن يستطيع أن يكتب تاريخا حقيقيا لتلك العقود المزدحمة بفائض من الأحلام والاشواق والنوايا الحسنة والصبوات النبيلة والاستعداد للتضحية في سبيل ما يعتقده المرء صحيحا ويحقق السعادة على الأرض؟ انها عقود مضرجة بالدماء والتضحيات والعذاب الذي يفوق أحيانا ما يحتمله البشر. ومن يستطيع أن يكتب تاريخا لا يكون

★ أكاديمي من اليمن يقيم في باريس

مساهمة في جوقة الاكاذيب التي تتكرس لتمجيد الجلادين والمستبدين، وتنسب لهم من الأكاذيب ما لا يستطيعون حتى مجرد تخيله. ومن ينصف المظلومين المستباحين المحرومين من كل شيء، ضحايا جريان تاريخ تلك الفترة على ما جرى عليه؟ ومن ينتصر للمنسيين والمجهولين والمقهورين حتى لا يكتب التاريخ بسياط الجلادين الذين قادوا البلاد الى ما هي عليه من التبعية وذل الفقر الذي زادوه انتشارا، وعار الجهل الذي زادوه توطينا.

ألا يحتاج الأمر الى ان يكتب كل من يريد المساهمة رحلته المستحيلة ليعيد قراءة تلك الفترة على طريقته، ممهدا الطريق ليوم تجري فيه الدراسة النقدية لتلك المسيرة، بما يسمح باستخلاص الدروس والعبر، وصياغة حلم جديد يكون منطلقا نحو مستقبل أكثر اشراقا وأقل سذاجة، قابلا للتحقيق ولمساعدة الناس في سعيهم للوصول الى الحرية؟

وبصرف النظر عن الاتفاق او الاختلاف مع كاتب هذه الرحلة، أو مع ما عبر عنه ابطالها من مواقف بدت في صراع مع اللحظة التي تعيشها منطقتهم في مطلع القرن الواحد والعشرين، فان النص يكاد يسرد بشيء من التفهم والتعاطف وعدم الانزلاق نحو الادانات واعطاء الدروس وسرد النصائح، حكاية جيل خاض غمار رحلة قاسية من المعاناة والعذاب، والشوق العارم للعثور على طريق التحرر من الاستبداد والتبعية والتخلف، والسير على طريق التنمية والنهضة. لكن عمر السائرين على ذلك الطريق «كان من القصر بحيث لم يسمح لهم بأن يمضوا بتجاربهم الى نهاياتها، وان يسقوها بماء الحياة المتجددة ليعيدوا صياغة رؤاهم ونظرياتهم حتى لا يبقى منها إلا ما ينفع الناس، ويحقق رخاءهم وسعادتهم، ويقرب أوان بلوغ الانسان حلمه الدائم بالمساواة والعدل والحرية» (كما يقول التعريف بالكتاب في صفحته الاخيرة). انها رحلة ألقت ذلك الجيل في غياهب السجون، وكبلته بسلاسل مرئية وغير مرئية، مادية ومعنوية، وبعثرته في تيه المنافي، الداخلية والخارجية، ومنحته القليل من لحظات سعادة الانجاز، وجرعته مرارة الخيبات، وقادته في النهاية الى الخراب الداخلي قبل الخراب الخارجي، خراب انهيار البناء المفهومي وسقوط الاحلام الجميلة الكبيرة، وخراب الحصار بين هاوية الاخفاق المدوي وأشداق الاستبداد. فاذا به غريبا مشردا في داخل ذاته، مشتتا على كل الخيارات المتساوية التي لا تفضي الى طريق واضح نحو الحرية والتقدم، عاريا حتى من الاحلام الآسرة، تلف خطواته الحيرة، ولا تترك له سنوات العمر الهاربة سوى لحظات تذكر عمراً جميلاً التهمته أوهام متاهة ايديولوجية مجلجلة، ولا تزينه سوى لحظات شوق عارم للحرية والانعتاق يكاد يختنق داخل الذات الحائرة المحاصرة، وبقايا مكابرة جليلة ترفض انكسار اليوم ومهانته وخواءه من كل حلم جليل يتسامى فوق الآلام والجراحات وفوق الموروث الحيواني الأناني، لبناء مدينة فاضلة تليق ببني البشر في الألفية الثالثة.

وليس بالغريب أن ينصب موضوع الحوار الذي يتولى آخر القرامطة ادارته مع الجميع حول الوحدة، في بعديها الرمزي والواقعي. فحتى مع تجاهل كون الوحدة العربية حلما راود أجيالا من دعاة النهضة والحرية والتقدم في المنطقة العربية كلها، تكاد الوحدة في تاريخ اليمن تلخص احلام جيل انهمك في العمل المضني لانشاء الدولة الوطنية في العصر الحديث، بالإضافة الى كونها موضوعا محوريا في تاريخ اليمن كله. فعلى الرغم من ان تسمية اليمن (من حيث دلالتها على منطقة جغرافية معينة تقع في جنوب شبه الجزيرة العربية) كانت معروفة منذ زمن طويل، فان وحدتها في كيان سياسي واحد، منذ حدثت تلك الوحدة لأول مرة في القرن الثالث الميلادي، لم تتحقق إلا في مرات قليلة شهدت فترات قوة وازدهار، وظل التنازع بين الوحدة والتمزق الى كيانات متصارعة متنافسة غالبا على تاريخ اليمن كله. ومع ان الحركة الوطنية اليمنية الحديثة قد بشرت بالوحدة وعمقت الدعوة اليها ورفعتها الى مستوى المقدسات حتى تحققت في مطلع عقد التسعينيات، فان اليمن منذ مطلع الستينيات قد خاضت ثلاث حروب شاملة وبضع حروب جزئية باسم هذه الوحدة التي يطالب بها الجميع ولا يختلفون عليها حتى كانت من مفارقاتها ان كل اتفاق للوحدة قد جاء ليضع نهاية لحرب أهلية طاحنة مدمرة، مما دعا لاعتقاد ان عدم الوحدة مشروع دائم للحرب الأهلية وللقمع والاستبداد إما بحجة السعي لتحقيق الوحدة وأما بحجة الدفاع عنها.

وعلى الرغم من ان التحولات التي شهدها العالم خلال العقود الاخيرة قد جعلت مطلع القرن الواحد والعشرين يبدو في اليمن او في المنطقة العربية كلها وكأن قرونا تفصلها عن الايديولوجيات والشعارات والمطالب والاحلام التي عرفتها العقود الأربعة الأخيرة من القرن المنصرم، فإنه لا يزال من العسير، ان لم يكن من المستحيل، صياغة تاريخ موضوعي لتلك الفترة المزدحمة بالأحداث والطموحات والاحلام والخيبات والهزائم، ببساطة لان أغلب شهودها لا يزالون يرزحون تحت وطأتها، يكتوون بنارها، ويضمّدون جراحاتها، أو يتأوهوا حسرة عليها، أو تلفهم الحيرة والارتباك امام علامات الاستفهام

الكبيرة التي رسمتها، أو لانها لا تزال جاثمة فوق صدورهم كقدر يرفض أن يتزحزح من مكانه وأن يخلي الساحة لمشهد جديد وممثلين آخرين وحكايات أخرى، ورياح جديدة قد تحمل معها وعود الحرية او أوهام التحرر من كابوس الأمس واليوم.

فإذا كانت كتابة التاريخ تحتاج الى قدرة على رسم مسافة بين الأحداث ومن يكتب عنها ليتمكن من الرصد والتحليل والاستنتاج دون محاباة أو تحيز، فان هذه الأحداث لا تزال تشد من يكتبون إليها، ولا تزال أنظمة تلك الفترة وجلادوها وأرباب فسادها وأحزابها وشتات نظرياتها وبقايا شعاراتها ماثلة للعيان، تأبى التغيير او تتغير ببطء شديد، وأحيانا تضاف كوارث الأمس الى كوارث اليوم حتى تسد طريق النجاة وتمنع هبوب رياح التغيير والحرية.

ولعل ذلك سبب أن نص «آخر القرامطة» لم يجد أمامه سوى استيحاء أحداث العقود الأربعة الأخيرة في كتابة نص متحرر من قيود التاريخ ومن قواعد التحليل المنطقي الصارم لينطلق به الخيال في حوارات متوقعة أحيانا ومفاجئة أحيانا أخرى، تتناول الأحداث بشيء من الحنان والحسرة والأسى، ولكن دون تعال أو انكار أو ادانة، في رحلة تشبه في أسلوبها نص «مأساة واق الواق» التي كتبها في منفاه في مصر المعارض اليمني الراحل الشاعر محمد محمود الزبيري في مطلع الستينيات، او ربما استوحت من التراث العربي رحلة ابن القارح في «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري. انه نص يعطي للكاتب حرية اختيار الاحداث والمواقف والشخصيات والموضوعات وخطوط السير والنتائج دون قيود سوى ما يستطيع خياله أن يرسم وان يعطي لما رسم من ألوان ما دام أحد لم يعد من الآخرة ليحدد بدقة معالمها وشكل حياتها وحقيقة موضوعاتها. لذلك يستطيع كل كاتب ان يتخيل شكل الرحلة اليها، وان يختار الأحداث التي تهمه والموضوعات التي تجتذبه دون غيرها من مناقشات أهلها.

انه نص فيه الكثير من براءة اندلاع الحلم في مطلع الستينيات واندهاشه بتدفق تداعيات ذلك الحلم وتتابع ذكرياته بحيث لا يكاد يبين التعاطف مع أي حدث قدر التعاطف مع هذه الانطلاقة الواعدة المبشرة بالحرية والتحديث. وفي النص أيضا ثبات رفض الحكم العسكري بكل صوره واشكاله، بما يحمل من قمع واستئساد على المواطن البسيط المحروم من الحرية ومن الحياة الكريمة، وعجز امام معضلات الواقع وعن اخراج البلاد من دوامة الفقر والتخلف، مصدر كل مهانة وإخفاق فردي وجماعي. انه نص يربط فيما بينه نغم واحد من أوله الى آخره، كونه نشيدا للمساواة والعدل والحرية، واصرارا على التمسك بهذه القيم النبيلة في وجه طغيان الفردية الأنانية وغلبة الأقوى عسكريا واقتصاديا واجتماعيا. إلا أن النص ليس دعوة ايديولوجية ساذجة، ولا شعارات سطحية تدعي امتلاك حقائق طريق السعادة للبشر. لذلك لم يفعل سوى محاولة أن يصوغ من رماد كل النظريات والمبادئ والايديولوجيات المنصرمة، ومن بقايا الاحلام والاوهام والاشواق والتمنيات التي حطمتها زلازل السنوات الماضية، طاقة انسانية حالمة بالحرية والمساواة والعدالة والتسامح. لقد حاول النص ان يؤلف من ذرات هذا الرماد المتناثر، ومن خراب الاحلام والنظريات والاوهام، لحنا ينشد الحرية والمساواة، حتى لا يعم الخراب منطقة منكوبة بالاستبداد والحرمان والتهميش والتخلف.

ينتزع النص هذا الحلم الجميل المتفائل من مشهد بلغ فيه الخراب ذروته بعد أن أصابت رصاصات عابثة، حائرة أمام صعوبة الوضع وتعقيداته وتناقضاته، قلب آخر الحالمين بالتغيير واستمرار مشروع الحرية والتقدم، القرمطي الساعي الى بناء عالم يهرب من بشاعة الواقع الى واحة الحرية والبشرى، ليبني على أنقاض عالم الظلام والاستبداد عالما جديدا لا يضيق به سكانه، حتى لا يحلمون بالوحدة ويهربون منها في الوقت نفسه، عالم يحل فيه الحوار محل الاكراه، وصناديق الاقتراع محل البندقية والدبّابة، والحملات الانتخابية محل الحروب الأهلية، وتنافس البرامج الانتخابية محل المطاردات والاعتقالات، وأدوات الاقناع محل وسائل التعذيب، واعتراف القوى السياسية ببعضها البعض بدلا من نفي كل للآخر. إنه نص يتمنى رسم معالم طريق مشترك جديد نحو غد أفضل بدلا من انفراد كل مجموعة بادعاء امتلاك الحقيقة والاجابات واحتكار الوطن او مصادرته، علّ ذلك يؤدي للوصول الى حياة جديدة استحال بناؤها في الماضي. وما يبعث على الأمل أن الأهوال التي واجهها آخر القرامطة في حياته القصيرة لم تدفعه الى فقدان الأمل في العثور على طرق تقود الى بناء حياة افضل، وتدلّ على معالمها وبشاراتها.

والنص من أوله الى آخره حوار بين شخصيات مختلفة أغلبها واقعي كما يبدو من الأسماء التي عرفها تاريخ اليمن خلال العقود الأخيرة من القرن المنصرم، ومن الاشارات والتلميحات، او على الأقل يحاول أن يوحي للقارئ بأنه يعيد يستخدم مادة أولية يوفرها تاريخ تلك الفترة الحافل بالمفارقات والتناقضات وبما هو اغنى من الخيال وأغرب من أي ابتكار للحوادث والافعال. لذلك تتعدد الشخصيات المشاركة في هذا الحوار الدائر في الآخرة. ولعل ما هو اكثر اثارة للاعجاب

والتعاطف (غير آخر القرامطة، بالطبع، من حيث هو الشخصية المحورية في الحكاية كلها وموضوعها ومادتها) تلك القرمطية الجميلة الشامخة التي أدهشتنا بتعاليها على سفاسف الحياة مما ينشغل به الفانون القادمون من الحياة الدنيا الى دنيا الآخرة، وهي شخصية من وحل الخيال، أو أكبر من أن يستطيع الواقع الراهن العليل ان يجود بها، تنجح في كسب تعاطفنا وفي استدراجنا من جديد لقبول الحلم بدنيا جديدة خالية مما نكبت به دنيانا من مستبدين وجلادين وفاسدين ومتعصبين كدروا صفو الحياة الدنيا وأحالوها جحيما وسجنا يمتد بطول الحياة وعرضها، وساحة للاخفاق والعجز والخراب، بدلا من أن تكون مصنعا لبناء حياة جديدة مترعة بالانجازات والأشواق، تظللها الحرية والكرامة والمساواة والعدل والسلام.

ولكن ألا يكون صعود القرمطية في آخر النص على متن براق أبلج جميل في ذروة مأساة جيل قرمطي مغدور في أعز أحلامه وامانيه، جيل أثخن نفسه بالجراحات، وأثقل التاريخ معه بأحلام وردية جميلة استعجل الخروج من الدنيا قبل أن يحققها، وحين استفاق على يد آخر القرامطة في راحة الحياة الأخرى اكتشف الخراب الكبير الذي ابتلع جميع تلك الاحلام قبل ان تورق وتؤتي أكلها كل حين، ألا تكون هذه النهاية الشاعرية لرحلة القرمطية رمزا جديدا لهروب الأحلام من جديد في عيون أصحابها، ودفعا للجميع على طريق الضياع من جديد، يحاولون العثور على دنيا جديدة لم يطأها الخراب بعد، ولم يبتلعها وحش الفساد والسطحية والجهل والمهانة بعد، حياة مزدهرة بالجمال والمساواة والعدل والحرية، فلا يهتدون سوى الى حلم جميل واعد آخر، وسفر جديد على طريق التيه؟

وعلى الرغم من ان النص يصف رحلة خيالية حالمة لا تسرد أحداث التاريخ، ولا تتقصى تاريخ الفترة التي شهدت مسار الرحلة الواقعية، فانه يمكن أن يقدم أجرأ محاولة منصفة غير متحاملة لتقويم مسيرة اليسار في العقود الأربعة الماضية، ونقد تجربته الغنية، وتحديد مكامن أخطائه، وعيوب منهجه، بأسلوب ينصف هذه التجربة ويبتعد عما هو سائد في وسائل دعاية قوى القمع المسيطرة حاليا من تشهير واساءة متعمدة وتحامل يجافي الواقع، ويتشفى من جيل قدم كل شيء في سبيل ما اعتقد انه يحقق الخير للناس والتقدم للبلاد، وخرج من التجربة مهزوما عاجزا حتى عن الدفاع عن نفسه وتقويم تجربته واعادة صياغة منظومته الفكرية وعلاقاته الاجتماعية ليستطيع تقديم بدائل للفساد الغالب، وفتح الباب أمام آفاق التغيير والتطور. ولعل هذا ما يجعل كتاب «آخر القرامطة»، بقصد أو غير قصد، دعوة مستقلة غير مباشرة الى فتح باب الحوار حول قضايا تلك المرحلة الصعبة التي لا تزال جاثمة فوق الصدور بأشكال مختلفة مادية ومعنوية، واستخلاص الدروس والعبر، واعادة صياغة الرؤى والافكار والمناهج على نحو يجردها من الشطحات ومن الاغراق في الابتعاد عن الواقع، لاكتشاف خطوط السير نحو المستقبل. ولعل ما يزيد مصداقيته انه لا يقدم صياغات جاهزة، ولا يدعي العثور على حلول سحرية، بقدر ما يتمسك بالحلم الانساني العام، بيوم يتحقق فيه شوق الانسان الى المساواة والحرية والعدالة، من حيث تتكثف في هذه القيم كل الحقوق التي استحقها الانسان بحكم وجوده رغما عنه على هذه الأرض.

ويبلغ النص ذروة المفارقة والتشويق في الفصل الاخير الذي تكتشف فيه شخصيات كثيرة ما حدث من تحولات في مسار الحكاية منذ أن غادرت الحياة الدنيا حتى لحظة حوارها مع آخر القرامطة، مع ان الزمن الفاصل بين المشهدين لا يزيد إلا قليلا عن عقد من الزمان، فاذا بها وجها لوجه أمام مشهد الخراب، خراب البنيان الذي اسهمت في تشييده، وخراب الحلم الذي حرك حياتها وانهك قواها واستنزف دماءها، لتصبح الفاجعة التي قذفت بها في أتون جحيم ملاقاة حتفها فاجعتين متصلتين.

وعلى المستوى الرمزي ينتهي النص بموت جيل حلم القفز فوق الواقع المتخلف وتجاهل صعوباته الواقعية التي تأبى الخضوع والتذليل، جيل حاول أن يفرض قناعاته واعتقاداته بقوة الارادة والاكراه، إلا أن الواقع كان أعتى من كل النظريات والأحلام والارادات، فإذا بهذا الجيل لا يجد سوى الاضراب عن التنظير والانسحاب في كبرياء أو مكابرة حتى آخر رمق فيما تبقى له من حياة حتى في الآخرة، لتنتهي المكاشفة ببلوغ ذروة المأساة حين يجد جيل من الفدائيين الذين أفنوا عمرهم في العمل وواجهوا الموت بشجاعة من يضحي في سبيل أغلى القيم والمثل وأقدس الاحلام، وأنبل الاماني الانسانية، أن المنصة قد انهارت، وأن المسرح قد تحطم واختفى دون أن تثور الدنيا أو تتزلزل الأرض وتنشق البراكين، وأن محاولات ذلك الجيل كانت لحظة عابرة حاولت كسر حلقات تاريخ طويل ظالم آثم يواصل سيره دون التفات للتمنيات والأحلام الجميلة.

ويخرج النص من هذه المأساة بالايحاء بإمكان صياغة حلم جديد بأن يجد الانسان سبيلا للعمل في سبيل مثل الحرية والمساواة والعدالة، باعتبار هذه المثل عصارة ما ينشده الانسان في كل العصور، وتسعى إليه العقائد والدعوات الانسانية الخيِّرة، وأهم ما يكسب الحضارة العالمية وجهها الانسان النبيل.

ظلال العراق الجنوبي في شعر علاء اللآمي

خير الله سعيد★

(مرثاة أخرى لأور) هو العنوان الذي اختاره الشاعر والكاتب العراقي علاء اللامي لأولى قصائد مجموعته الشعرية الجديدة، وهي الثانية، والتي تحمل عنوان (سيرة اليمامة البابلية) الصادرة قبل بضعة أشهر عن دار (الكنوز الأدبية) في بيروت. واللامي ليس الشاعر الاول الذي اختار هذا العنوان فقد سبقه إليه آخرون، قدماء ومحدثون، إذ يبدو ان مدينة «أور» تصر على أن تكون قرينة المرثاء العراقي منذ تدميرها وابادة أهلها على أيدي العيلاميين (يقع اقليم عيلام في ايران الحالية) في السنة السادسة من الألف الثالث ق.م وسوف نتوقف عند هذه القصيدة بالتحليل والدراسة نظرا لكونها، تعبر عن درس التاريخ وحكمة العودة اليه، من ناحية، ومن ناحية ثانية لأن هناك فنية عالية في النظم والابداع تمثل موقفا من الوجود، وتبرز حالة راهنة بتوظيف الأدب لخدمة قضايا الانسان، بعيدا عن المباشرة الفجة، والسقوط في أسر «الايديولوجية» الخانقة للابداع.

فـ«علاء اللامي» رغم جديته في مقالاته السياسية، الا انه في هذه المجموعة الشعرية يظهر بشكل آخر، فيه من الوداعة والسلاسة الشيء الكثير، لكنه يغور عميقا، ويكشف ما خفي عن العقول، التي لا تقرأ «زيف العبارات»(*) في منطق السياسة العالمي بشكل خاص. انه، بهذه القصيدة الأولى «مرثاة أخرى لأور» يعيدنا الى الرثاء الاول، عندما هوجم العراق عام ١٩٩١، ، بمعنى انه ينتبه ثانية في هذه المرثاة الى وجود الفعل الشرير للغزاة، لان تستمر بمعاداة حضارة «أور» وبالتالي ان هذا العداء سيبقى قائما ضد هذه الحضارة، وهو ما يتجلى في عبارته التي اهدى بها القصيدة الى «طفل عراقي سيموت بعد قليل» وهنا تكون الحقيقة مؤكدة، وليست توقعاً، لأن السلوك البربري لأعداء الحضارة يثبت ذلك، من خلال ديمومة/ قصف العراق المتوالي منذ اكثر من عشرة أعوام، مع ملاحظة ان اليونيسكو، احتجت ذات مرة او مرات بأن الطائرات الامريكية استهدفت بغاراتها مواقع أثرية، ومن هنا نفهم انحياز الشاعر للأثر التاريخي، بالتسمية أولا، وبالدلالة ثانيا، وبالابداع ثالثا. ومن ناحية أخرى، أراد- بهذا العنوان- أن يكشف زيف مواقف السلطة العراقية وغيرها بالنسبة لما يتعرض له العراق شعبا وحضارة الى التدمير المبرمج جيلا بعد جيل دون تحريك ساكن لذلك يقول:

أسفا ودمعتين لأور
للطفلة الخضراء المسجاة بين
خيطين من الدم
للفتى الصادح بالـ.. لا
يرضعُ بلاغة الفرات
ويذوي بين المصباح الكابي
وهدير الطائرات المغيرة.

جروح نازفة تسربل بخيوطها مشهد تلك اللوحة، لوحة «أور»، لتلك الطفلة البريئة، وذلك الفتى الرافض للذل، بلسانه العربي، المروَى من أصالة مياه الفرات. لهؤلاء كانت دمعات اللامي تنساب وهي تشاهد وتشهد شل القدرة من ذلك الجيل الواعد والذي (حطمته الطائرات).

مفردة الأسف عندما تصدر من قلب مكلوم، تكون ذات وقع شديد على النفس، فما بالك بتلال

★ باحث من العراق

الحزن على العراقيين، وهم قد تلبسوه قرونا طويلة، وبدت مفردات هذا الحزن تنعكس في صور الأشياء المحيطة بهم، بالطبيعة بكافة عناصرها، بمعنى أن «فيض الحزن» ينتقل منهم الى محيطهم، وهم أصلب من الفولاذ.. لنتأمل الأسف منظورا إليه بصيغة «المعادل الموضوعي» للرؤية الفنية والمنعكسة بظلالها على اللاوعي بعد ادراكه بالوعي المسبق، فصورة الشبوط، وهو واحد من أشهر الأنواع السمكية النهرية وأقواها قد صورته حالة الحزن للشاعر وهو /يلبط/ بمعنى يتلوى من السم الذي تناوله من مادة «الزهر» التي يستخدمها صيادو الاسماك وحركة «الشبوط» يستدل عليها بعنف حركاته عندما يكون على الساحل الرملي والذي لا يسلم نفسه لصياد الى أن يموت، وهذه حالة المنعكس الابداعي في /المائيات/ أما ما يقابلها في فضاءات الطبيعة الأخرى فقد عكسها ابداعيا في «عين الصقر» والتي ترى من بعيد وعلى مدى مسافات شاسعة، بمعنى أن هذا «الأسف» يعادل هذه الرؤية لذلك الطير الجارح وهو لا يقوى على الحركة حيث استباح الأعداء فضاءه وهو حزين مروض، يشابهه في تجلي الحزن الحالة النفسية لصاحبه وهو يشعر به فيتلوى مثله وعليه كمن بات وبين الجوانح خناجر الجمر فلا يستطيع النوم ولا الركود.

* ظلال هذا الأسف أو الحزن العميق تداعب الأشياء الروحية من خلال مسارات الوجود والتعايش، واللحظات الصغيرة المورقة بالفرح المؤقت، والتي تتجلى برؤية مستقبلية تخترق ذاك الأسى والحزن:

«أسفاً وسلاماً يا أور
للأعراس المشتعلة بالهلاهيل والأقمار
لمواكب النخيل الصاعدة صوب السلام».(ص١٠)

هذا «الفرح» الموشى بالحزن لأور المجد والتاريخ والسبق الحضاري والوجود المقارع لكل عاديات الزمن ونوائبه، ومن هنا جاء «الأسف والسلام»، على التوالي ليسحب على الواقع الاجتماعي بظلال «الفرح» عند الأهازيج الشعبية في «ليلة العرس» ذات المذاق الشرقي الخاص، والمزدان بـ«هوسات الجنوب» وزغاريد الأمهات، ذلك الموكب الذي يخترق بساتين النخيل لتصعد الى عنان السماء متواشجة مع ذاك الطول الباسق لكل نخلة والتي تعني «السلام» في رؤية الشاعر.

وهذا السلام هو سلام فطري خالص ومتسرمد مع الوجود بين الناس البسطاء والذي ينبعث من أبسط حالات التعايش الانساني:

«لضحكةِ المغناج البطرة
تسكبُ في قلب العاشق
سواقي السكر والهيل
لقرصةٍ درداء على الفخذ البضة
تحت دثار الرغبة والقطن الهش
لقبلة هوجاء على الجبين المتسع أبدا
كحلم المجنون..»

هكذا يفهم الناس حلاوة «السلام» والدعة في الضحكة والغزل البريء من دناءات النفس، بل يصوره الشاعر- كتعبير عن حالة اولئك الناس- بمشروبهم المفضل بعد الاستحمام «الدار صيني/ القرفة» او في رغوة الصابون المعطر بالشهوة او في البرتقال او غيره من أمور الحمام ص١١.

هذا الأسى والسلام المكسور والذي يستحضره الشاعر بمخيلة الطفولة العابثة أيام الشتاءات، وحكايات الموقد وحلقة الصغار حول الجدة في طقس فولكلوري خالد كخلود العراق في النفوس:

«للشهد المتماطر من حكايات الجدة
لعمامتها اللامية تغطسُ وتطفو
في عطر بنت السودان،
لذكريات السمك الأعمى تشربها الشمس..»..ص١٢

هنا، في هذا النص الشعري، نلمس حياة الجنوب العراقي بكل تفاصيلها وسحرها بل بأحلامها البسيطة المتواضعة، والتي ترى «سلامها» في عطر نفاث اسمه «بنت السودان» كصناعة محلية ولكنه يرمز الى شيء دفين في مخابئ العشق، رغم انه يباع بأرخص الأثمان..

هذا «السلام» يتجلى أيضا في مخيلة الناس، وهم ينظرون الى «القطار الصاعد الى العاصمة» حيث يتمنون الصعود فيه والوصول الى هناك- الى المدينة- بل الشاعر يصور أحلام الناس «العاشقين» برؤية اهتزاز الثدي الناهد من خلف «الشيلة» أو «الخمار الاسود، عند حركة القطار بل يسحب ظلال هذا «السلام» الى الموروث الديني في اسقاطاته، وخلفياته الشيعية ليكمل رسم لوحته الفولكلورية الجنوبية:

للثديِّ الناهض رغم رماد الجوع
لديك العباس تهادى مزدهياً
بالذهب الأشقر وبحار الألوان

لوهج التنور الطيني اللافح
لأرغفة فاحت بأريج الحنطة والنار..».(ص١٢)
هذا التشكيل الفولكلوري الجميل، يتسامى بمخيلة الشاعر كموروث شعبي لا يمكن الفكاك منه لأنه توأم المخيلة وخزينها الاول وهو المستشاط الأقوى في الذاكرة عند الابتعاد عن الوطن.

* في المقطع الخامس من هذا النص الشعري، يستحضر الشاعر متناقضات الحالة الاجتماعية وهي تتواشج بين الدين والعلم والتكنولوجيا والمعتقدات، منصهرة في بوتقة الوعي الفطري لأبناء الجنوب العراقي، والتي تحاول بعنف الخروج من شرنقة الجهل الى شجرة العلم الوارفة، إلا أن تكنولوجيا الغرب ووهم المعتقدات تحدان من ذلك الخروج، يقول:

«أسفا يا أورنا
للعلق الأخضر في رسغ صبي مقطوع
لشظية صاروخ ليست عمياء
البكلوريا ترقد تحت المصحف
للمصحف ملفوف بالاخضر والمجد
لمزيج دخان وهسيس وشذا
يتصاعد فوق شجيرات الفلفل» (ص١٤)

* بين شباك الفولكلور الجنوبي الأصيل وفلسفة التصوف السياسي في رؤيا الحلاج وشطحاته، وبين ترنيمات مظفر النواب الشعبية، وصورة الجنود القتلى في حرب الخليج يسربلهم النفط الاسود، بين هذا وذاك، ينطلق المقطع السادس من القصيدة و ليوشم الشاعر علاء اللامي به اللحظة الراهنة من التاريخ المعاصر، ليدين بها الزمن، وسقطات الزمن وحكام الزمن، بأحاسيس شفافة مشفوعة بألم دفين يحاكي إرثا نضاليا محفوظا في ذاكرة الاجيال، ومسطرا بأنفس المخطوطات المتسرمدة بوعي الذاكرة التاريخية والانسانية، يقول:

«لأبوذيات تطوي بعض مسافات
بين الحكمة والدمع
لعلامات مساواة يبذرها الحلاج
بين ثلوم الحب والاستشهاد
لجنود يلتحفون الماء الاسود في الماء
كل يحضن قمرا أصهب
فيتحلب ريق الحالم.. بمذاق الزهدي والثلج.(ص١٦)

حين يبدأ الشاعر هذا المقطع بكلمة «أبو ذيات» فهو يصر على محاكاة الوجدان الشعبي - المحلي- على اعتبار أن «الأبو ذية» واحد من الألحان السبعة الملحونة والتي يتعاطى بها العراقيون في أفراحهم واتراحهم نظرا لما تحتويه من حكمة، وتضمين أمثال على بحر «الوافر» ، بل هي واحدة من معرفة قياس قدرة المغني على الأداء(١) ومن ثم مناجاة للقلوب بين المتحابين والعشاق، لذلك كان استخدامها في أول المقطع الشعري ليس اعتباطا من قبل الشاعر بل توظيفا مقصودا يخدم دلالات الشاعر ورؤيته وقد أخذت مكان الصدارة في الاستخدام للأسباب الآنفة، ثم تعريجة الشاعر علاء اللامي على ديوان الشاعر مظفر النواب «للريل وحمد» وتوظيف «القطاة» من ذلك الديوان ما هو إلا توكيد لاستحضار ذلك الوجدان الشعبي. حيث ان مظفر النواب في هذا الديوان كان يخاطب أيضا المخيلة الشعبية ممجدا أبطالا شعبيين، والاشارة الى كلمة «قطاة» هو لاستحضار المقطع الأول من قصيدة للريل وحمد والتي يقول فيها مظفر:
هودر هواهم ولك.. حدر السنابل كطه.
بمعنى أن توظيف مفردة «قطاة» والملفوظة والمكتوبة «كطه» هو للتذكير ثانية بتلك البيئة واصالتها وذكرياتها وأحزانها ومواقفها الثورية وبنفس الوقت تعني هذه الدلالة التحريض على الثورة ضد الطغاة الذين طمسوا هذا الإرث النير منذ عهود الخلافة ومنذ تحريض الحلاج عليها وحتى استشهاد الجنود في حرب الخليج.

* في المقطع السابع من النص تظهر حالة من المباشرة السياسية يريدها الشاعر لكي يفضح من خلالها الانحطاط السياسي العراقي والعربي والامريكي بتناول مادة المدرسة كصرح تعليمي ليس له علاقة بالحرب لأن المدرسة هنا ابتدائية وليست أكاديميات او كليات حربية، يقول:

«للمدرسة المائلة كحرف الجر
لنوافذها المخلوعات
تطل على العار الأمريكي..» (ص١٨)

النصف الثاني من هذا المقطع الشعري هو نص نثري فني مشبع بالاسقاطات السياسية، استخدمه علاء اللامي ليروي غليل فؤاده خارجا عن دائرة الشعر داخلا في المقامة ليفضح اطراف المعارضة السياسية.
في المقطع الثامن من تلك القصيدة يتفرع اللامي بموضوعاته ضمن اسقاطات الحالة الشعرية ورؤية الواقع السياسي في

محصلة الابداع وشروطه الفنية مخاطبا- أور- الحضارة والتاريخ مستفزا ذاكرة الشعراء العراقيين المعاصرين لنكبة العراق ضمنا. يدين صمتهم لما يجري في العراق وخارجه يذكرهم بمجد العراق الذي وشاهم به وألبسهم حلة الفخر الفني بابداعهم هناك لا بالمنافي.

في المقطع التاسع من تلك القصيدة فان ظلال المقطع الثامن تنسحب عليه من حيث تشعبات الموضوع في محمولاتها السياسية فقد يلمس القارئ هذه التشعبات على أكثر من محور أولها: المحور العربي حيث يسلط الشاعر الضوء على الممارسات ضد الدلالات العراقيات اللاتي خرجن من العراق يطلبن العيش بسلام في ظل نظامٍ عربي شقيق:

«عاراً لا أسفاً سنقول
لضابط شرطةٍ عربي
يغتصبُ الدلالات المسكينات
في حضرة مملوك». (ص٢٤)

ثم العار الثاني للمتاجرين بالأعضاء البشرية العراقية:

«عاراً سنقولُ
لأبي الهول وقرنيه الذهبيين
يقتحمُ المشفى كالبلدوزر
ليبتاع بمائة دولار كلية أنكيدو
ويهمس في أذن القادم من بنغازي:
– كليته زي الفل!!

ثم يميل الشاعر نحو معارضة تدعي تمثيل قوى الشعب العراقي المعارض ليدين سلوكهم وعمالتهم لأسيادهم:

«لمعارضةٍ مفرطة السمنة والأوهام
تمشي والرأس الى الأسفل
في عاصمة الأسياد
للملكيين يوزعون البيرة مجانا
ويحشونك يا قلب الجمهورية
بمسامير طوائف مشحوذات». (ص٢٥)

بعد هذا الكشف والتعرية يعود الشاعر الى الأحياء الشعبية في بغداد، كمن أودع سره هناك، ليخاطبها بمضامين مسمياتها مستعيدا حلما نرجسيا ذا طبيعية ثورية علها تسمع نداءه فيستجير بها صارخا:

«أسفٌ يتساءلُ
لحيٍّ جميلة يغرقُ في ذهب الصيف
لجميلة لا تسألُ عن حي أو ميت في بغداد
أسفاً.. أسفاً
لباب الورد وصمت الشيخ
لشيخٍ والورد وصمت الباب
أسفاً يا أصوات الورد بباب الشيخ». (ص٢٥)

إن إصرار الشاعر على استحضار هذه الأماكن الشعبية، يخضع الى تاريخها النضالي الطويل لمقاومة العسف والاضطهاد بعد أن غادرتها «القيادات السياسية» الى «عاصمة الأسياد» وهذا الحضور لهذه المناطق الشعبية في النص هو الملاذ الأخير في رؤيا الشاعر، لذلك وجه النداء إليه بعد إدانة «قوى المعارضة» ومن هذا النداء يواصل اطلاق الأسى والأسف لأور وتاريخها الحافل بالأمجاد وبعد أن يكون قد صب اللعنات على من يستحقها يوقن الشاعر أن لا فائدة من هؤلاء فيميل الى التاريخ على اعتباره الشاهد الحي على مآثر المجد عند أبناء أور من خلال ما شيدوه من أوابد حضارية ما زالت قائمة تستنطق التاريخ بوجودها أبد الدهر فيقدم أسفه لها باالقول:

«أسفاً.. لأور الباسقة تودعُ الجميع
وتلوحُ لنا من قمرة القيادة
بذيل كفنها الأبيض
لأورنا السمراء
تغمزُ بعينيها
شباب المقاومات الأرضية». (ص٢٦)

ثم ينحني بتلويحة وداع الى ما تبقى من رجولة في تلك البقاع فيقول:

«لرجال مقاومةٍ في الأهوار سلاماً.. سلاماً.. سلاماً
لأور الصهيل المقترب سلاماً.. سلاماً.. سلاماً
إذ تضربُ لنا موعداً قرب أنقاضها،
صباح عراقٍ قادمْ.. عراقٍ آخر.. سلاماً أور». (ص٢٦)

تلك هي «مرثاة أخرى لأور» والتي كانت بمثابة افتتاحية لقصائد المجموعة الشعرية، آثرنا تحليلها وحدها، لأنها تمثل خزين التجربة الشخصية للشاعر علاء مسبوكة بهذا الأداء الشعري، ساحبة ظلال رؤاها على بقية القصائد.

الهامش

١ – لمزيد الاطلاع على «الابوذية العراقية» يراجع بحثنا «الأبوذية– لون خاص من الغناء العراقي» والمنشورة في مجلة «النافذة الشهرية عدد ٤ صيف ١٩٩٢ دمشق.

هاجس التأصيل النقدي لدى عبدالمالك مرتاض
بين وعي التراث وطموح الحداثة

قادة عقاق★

١ - مقدمة منهجية:

ليس من شك في أن مشروع الاستاذ الدكتور عبدالمالك مرتاض في مجالات البحث والدراسة والتأليف العلمي والأدبي، قد لا يحتاج الى تعريف وتشخيص بقدر ما يحتاج الى إعمال نظر وتدبّر، وتتبع وتأمل، ومساءلة، بغية تعميق الاستفادة منه، والاستنارة بإشراقاته المتعددة. انه مشروع أصيل يعلن عن نفسه من خلال منجزاته المتراكمة والممتدة على مدى ثلاثة عقود من الزمن، ويقنع القراء والمتتبعين والمهتمين والمختصين على السواء بما لقي صاحبه فيه من عنت وجهد ومثابرة قل نظيرها، وتصحيحات وتطويرات تقدمُ أبلغ الأدلة وأكثر الحجج مصداقية على تميُّز هذا المشروع، وخصوصيته وغناه، وفرادة صاحبه ومشروعيته العلمية بين الباحثين المعاصرين، لما يتميز به طرحه- وبخاصة في مؤلفاته الأخيرة التي اغتدت تمور بتلك النزعة النقدية التفاعلية التي تزاوج بين مكتسبات الإرث المعرفي العربي القديم ومعطيات المعرفة الغربية ذات التوجه الحداثي- من تماسك فكري وفعالية علمية ودقة منهجية ووجاهة معرفية.

إن مسارا نقديا بهذا الغنى والسعة والثراء، وبهذا الامتداد الزمني الشاسع، وبهذا التعدد المعرفي الثري- الجامع بين أصالة التراث وعمقه وحداثة المعرفة الوافدة والمتطورة باستمرار- المستثمِر لبعض ما تركه العلماء، والمُستَرْفِد لبعض منجزات الحداثة الغربية، والمُكيِّف لها مع الذوق العربي الأصيل، والطرح العربي الخالص، لهو مسار تتعذر الإحاطة به في مقال كهذا.

لذلك سنقتصر على إثارة بعض القضايا الجزئية، وطرح بعض الاشكالات العامة، وتحديد بعض المعالم الرئيسية- دون الدخول في التفاصيل التي تستحق دراسات مستقلة ومتأنية- والتي تتعلق بقراءة الاستاذ الدكتور عبدالمالك مرتاض التي تريد أن تكون عربية الذوق أصيلة الطرح، فيما هي منفتحة على آفاق الحداثة الغربية ومعطياتها المتراكمة والمتغيرة باستمرار، وذلك من خلال نزوعه الدائم للجمع بين رافِدَيْ التراث والحداثة، سواء في مقارباته النقدية المتعددة للنصوص الأدبية بمختلف أجناسها(١)، أو في تحديداته المنهجية، أو في ضبطه المصطلحي، بمداخلة تحت عنوان: (هاجس(٢) التأصيل النقدي لدى الدكتور عبدالمالك مرتاض) بين وعي التراث وطموح الحداثة.

٢ - موضعة المشروع ضمن إطاره الثقافي العام:

وإذا كان من واجبنا، أو بالأحرى من حقنا في بداية هذه المداخلة موضعة مشروع أستاذنا الدكتور عبدالمالك مرتاض، ووضعه في إطاره الحضاري العام ونسقه المعرفي الخاص، فإننا لن نجد أحسن من موْقَعتِه ضمن ذلك التوجه الحضاري الذي لا يتنكر للذات- ممثلة في التراث- ولا ينغلق على ثقافة الآخر الوافدة(٣)، من خلال ذلك الحوار المنهجي الذي يقيمه بين القديم والجديد، ومن خلال ذلك التأصيل النظري والممارسة التطبيقية التي يقابلُ فيها بين بعض إشكالات التراث وبعض مسائل الحداثة المنهجية، كما فهمها وصاغها، مقترحاً في خضم ذلك بمفاهيم

★ كاتب من الجزائر

جديدة تكمل النقص الموجود وتملأ الفراغ المعاين... وهذا بغية تأسيس بدائل معرفية، وصياغة نظرية- أو نظريات- نقدية وميتانقدية(٤) تكون قادرة على خلخلة التفكير الأدبي السائد، وملامسة كل، أو بالأحرى جل مستويات التحليل النصي وتأويلاته، سواء في علاقته بذاته كنظام لغوي رامز، أو في علاقته بمختلف الظواهر والأنظمة الأخرى المحيطة والمحايثة والموازية (كالمجتمع والتاريخ والإيديولوجيا والثقافة السائدة...) عبر شبكة مناهجية متعددة ومتجانسة.

٣ - هاجس التأصيل المعرفي والتركيب المنهجي:

وربما من أجل ذلك نجده، يميل في مقاربته النقدية- المتأخرة نسبيا- إلى التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر، عوض القراءة المغلقة المتقوقعة ذات المنهج الواحد، مزاوجا بين التراث البلاغي القديم ومعطيات السيميوطيقا الحديثة، وناهضا في خضم ذلك ومعمقا لحوار نقدي ومعرفي بين ما أنجزه التراث البلاغي واللغوي والنقدي العربي وبين تلك التصورات والآليات الحديثة التي يقدمها النسق المعرفي الغربي، حيث نجده يقول بصدد هذه المزاوجة وهذا الانفتاح، «من أجل ذلك وعلى الرغم من أن مسعانا في هذا النص، يحاول أن يتموقع في اطار السيميائيات، فإننا مع ذلك لم نر بأسا من التحلل من هذا التقوقع والانتشار خارج فضائه كلما رأينا ضرورة لإشباع النص بالتحليل» (٥)، ليردف قائلا: «... وقد رأينا أن نتوسع في مفهوم التشاكل لدى التطبيق لينتقل من مجرد اختيار لوجه واحد من القراءة الى شبكة منهجية ذات قابلية للتعمق في بنى النص واستخراج كل ما نود استخراجه منه، وهو مسعى جعلنا نتظاهر ببعض الأدوات البلاغية(٦) التي على الرغم من انها دُمجت في نظرية الخطاب الآن إلا أن الحديث عنها في التنظيرات السيميائية يعني أنها لا تزال تفرض نفسها في بعض المواقف وخصوصا لدى تحليل نص أدبي تحليلا أسلوبيا سيميائيا».(٧)

ويبدو الباحث على وعي كبير بهذا النهج التركيبي الذي تصدر عنه قراءته، والذي يختلف في جوهره عن الاجراء التكاملي كما يشيعُ في بعض الدراسات النقدية المعاصرة، ولذلك نراه، ومخافة أن يتهم بالتلفيقية يؤكد قائلا: «على أننا لم نسقط في هذا الفخ إلا نادرا وبشيء كامل من الوعي».(٨)

انطلاقا من هذا التصور المنهجي المركب، نجده يتبنى كلمة (قراءة) عوض كلمة (نقد) لأن هذه الأخيرة في رأيه لا تعدو كونها «مجرد قراءة شخص محترف لنص أدبي ما، والأدوات التي يصطنعها في فهم النص، أو قراءته، أي تأويله هي (التي) تحدد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبي».(٩) ولكي يعطي الباحث لهذا التصور المنهجي المتشابك مشروعيته العلمية ووزنه الحضاري ومصداقيته المعرفية، نراه يتكئ على بعض الأسانيد التراثية قائلا: «إن من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم وحدهم هم الذين اهتدوا الى اشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة»(١٠)، ذلك كما يتابع «بأننا نصادف قراءات أدبية تكاد تندرج اندراجا تاما في حقل السيميائية ولنضرب لذلك مثلا، لمن كان مفتقرا الى أمثال تضرب له، بأعمال تراثية كشرح المرزوقي لنصوص حماسة أبي تمام، وكشرح أبيات المتنبي لابن سيده وبدرجة أدنى مقامات الحريري».(١١) مؤكداً أنه «إذا كانت محاولات هؤلاء تقوم خصوصا على التشاكل النحوي وهو أحد فروع التشاكل السيميائي، كما ورد في تنظيرات قريماس فإن هناك ملامح ترقى الى ما فوق ذلك هنا وهناك» (١٢)، في هذا التراث العربي الزاخر.

ولعل هذه الاستراتيجية المزاوجة بين التأصيل المعرفي المُنغرس بعمق في تربة التراث والتحديث المنهجي السابح بحرية في فضاءات الحداثة الغربية، والذي يتبدى بوضوح في تلك المقابلات العديدة التي يقيمها بين بعض منجزات التراث اللغوية والبلاغية والنقدية وبعض الطروحات الغربية (الأسلوبية والسيميائية خصوصا) (١٣)، هي التي جعلته يمتح من معين التراث فيما هو لا يفتتن بصرعات الحداثة الغربية على اعتبار أنها الخلاص والمنتهى، ولذلك نراه يؤكد بجرأة وثقة بأن «هذه الأدوات الجديدة التي تطالعنا بها كل يوم العلوم الانسانية، ليست غاية، فذلك تدبير مفلس في رأيه، وإنما هي مجرد وسيلة مطورة لرؤيتنا الى النص، ومكملة للنقائص التي كانت تعتور مساعينا في التحليل للاقتراب بأعمالنا إلى نحو الكمال» (١٥)، ولذلك فلا ينبغي لها- أي هذه الأدوات الجديدة- كما يجترح «أن تستأثر بالتفرد والتربع على عرش المنهجية» (١٦) لدينا.

من هذا المنطلق الواعي الذي يبتغي الكمال في مقاربة الأعمال الأدبية، ويهدف الولوج الى أعماق النص الأدبي من خلال ملامسة جميع مستوياته الفنية والقبض على معظم مركباته اللسانية والايديولوجية والجمالية والنفسية(١٧)، نراه يدأب في تعامله مع النصوص على محاولة المزاوجة او المثالثة أو المرابعة بين جملة من الأجناس باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بمنظور أحادي الى النص (١٨)، لأن ذلك المنظور الأحادي- في رأيه- مهما كان كاملا دقيقا فلن يبلغ بالتحليل

مداه، ولن يظفر من النص بكل ما فيه.

ربما لهذا السبب، نجده يشفع العناوين الرئيسية لبعض دراساته الأخيرة، بعناوين فرعية تنفي عنها أحادية المنهج وتؤكد هذا التراكب المنهجي المتبع وتدل عليه(١٩). إن هذا الازورار- الذي يبديه الباحث- عن التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده الأليق والأجدر أن يتبع من منطق تعصبي، والذي يراه اتجاها أخرق ومسعى أخطل(٢٠)، لكونه ينفي عن الأدب جماليته، ويجنح به نحو الجمود والتقوقع، إن هذا الازورار، هو ضرورة معرفية تجد سندها القوي في تراث العربي وحداثة الغرب على حد سواء، حيث تميل الاتجاهات المعاصرة، كما يؤكد «إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصها مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في فخ التلفيقية» (٢١)، من ذلك مثلا تلك المزاوجة التي أقيمت بين البنيوية والاجتماعية، والتي ولدت بموجبها(البنيوية التكوينية) فخلصت البنيوية من فجاجتها وميكانيكيتها، وأنقذت أيضا الاجتماعية من طغيان المضمون على تحليلاتها، واستئثاره التام باهتمامها.

هذا فضلا عن أن معظم المناهج التي تمور في الساحة النقدية «موروث بعضها عن بعض وقائم بعضها على بعض فلا البنيوية ولا النفسانية، ولا السيميائية ولا الأسلوبية نفسها، تستطيع احداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم، وأن كل أدواتها التقنية، ومصطلحاتها المفهومياتية جديدة. فاللسانيات قامت على جهود النحاة وفقهاء اللغة وحتى المعجميين، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من اللسانيات تصنيفا، إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان والمعاني، والبديع، ولم تقم البنيوية إلا على جهود الشكلانيين الروس وجهود دي سوسير. على حين أن السيميائية هي خليط من اللسانيات، والنحويات وربما البلاغيات، لأن التشاكل (Isotopie) بأنواعه الذي اهتدى إليه قريماس لا يعدو أن يكون تجسيدا لمساع ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين، وكل ما في الأمر أن المساعي المعاصرة تتسم بتقنيات أدق، ومنهجية أكثر صرامة».(٢٢)

كما أن هذا النفور من أحادية المنظور القرائي وانغلاقه، والنزوع نحو التراكب المنهجي والايمان المطلق بعطائية النص وانفتاحه، والذي يتبناه الباحث بوعي عميق ويدافع عنه بحماس، يجد سنده القوي: أيضا- كما سبقت الإشارة أعلاه- في التراث العربي، حيث نجد العرب كما ينص «من الأمم التي علمت بفتح النص وعطائيته بحيث نلفيهم يولعون ايلاعا شديدا ببعض النصوص كما حدث مثلا لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها قراءات ابن الأثير وابن جني وابن سيده... وأبي حيان التوحيدي والشريف المرتضي» (٢٣) وغيرهم، ومثل هذا أيضا يقال في حماسة ابي تمام ومقامات الحريري على نحو ما. ومثل هذه المساعي في رأي الباحث، لا تعنى «بلغة عصرنا الا بجمعانية القراءة أو تعدديتها بحيث أن كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية، وثالثة أسلوبية، وأخرى تترع مترعا آخر... وهلم جرا».(٢٤) ليؤكد من جهة أخرى قائلا: «ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة قد تتولج جملة من القراءات كما يحدث في تأويل بيت من الشعر نحويا».(٢٥)

كان هذا بشأن القراءة من حيث تراكبيتها المنهجية وتجانس آلياتها التحليلية، فماذا بشأن سبك المصطلح وتوليده وتأصيله في مشروع الدكتور عبدالمالك مرتاض النقدي؟

٤ - إشكالية توليد المصطلح وتأصيله:

إن الوعي(٢٦) المنهجي الأصيل والأفق المعرفي المنفتح، الذي واجه به الاستاذ الدكتور عبدالمالك مرتاض إشكالية قراءة النصوص الأدبية، الأدبية، من حيث منهجية، المقاربة وتقنياتها وآلياتها، هو نفسه الذي واجه به إشكالية السبك والضبط المصطلحي(٢٧)، من حيث حدوده وآفاقه واجراءاته التطبيقية وحدود هذا الإجراء، ومن ثمة التساؤل عن قابليته- المصطلح- للاندراج في حقل معرفي معين وخاص، أو إمكانية انتشاره خارج هذا الحقل وملامسة حقول معرفية أخرى قريبة أو بعيدة.

لقد وظف الباحث بقصد التغلب على هذه الإشكالية وتجاوز عقباتها، مجمل ما حبلت به العربية من آليات اصطلاحية، كما استثمر معظم ما يمنحه المعطي الفيللوجي العربي من إمكانيات هائلة للتوليد المصطلحي، كالاشتقاق والنحت والتعريب والاحياء، وغيرها، بما في ذلك محاولاته المضنية لتذليل مشكلة السوابق واللواحق التي تفتقر إليها اللغة العربية في مقابل اللغات الأوروبية باعتبارها لغات إلصاقية، تعتمد بطبعها نظام السوابق واللواحق (Prefixes et Suffixes) في تشكيل معظم كلماتها(٢٨)، مراعيا في ذلك قوانين اللغة العربية ومحترما قواعدها في معظم الأحيان، وخارقا إياها في أحايين قليلة ولضرورة معرفية ودلالية بحتة، كالنسبة إلى الجمع (موضوعاتية، لسانياتية، مستوياتي...)(٢٩)، بالاضافة الى اصطناعة تقنية النحت كآلية لتوليد المصطلحات، ولكنها في الغالب الأعم قليلة في دراساته، لما يشيع فيها من غرابة عن

خصائص اللغة العربية وطرائق تركيبها، ومن أمثلة ذلك: (الركبرة الذي يقابل به المصطلح الأجنبي (syntagme): ركّبَ وعبّر) و(الجدلغة: التجديد اللغوي المقابل للمصطلح الأجنبي (Neologisme)، (البدعدة، وهو مصطلح منحوت من الفعلين: بدأ وعاد، ليقابل به المصطلح الأجنبي: (Recurrence)، وهي مصطلحات نجدها متواترة بصفة خاصة في كتابه (النص الأدبي من اين؟ وإلى أين؟ الصادر عام ١٩٨٣ عن ديوان، المطبوعات الجامعية بالجزائر، و(شعرية القصيدة- قصيدة القراءة، الصادر عام ١٩٩٤ عن دار المنتخب العربي، بيروت). ونجد الباحث يستند في معظم ما ذهب إليه في هذا الاتجاه، إلى جملة من المعايير أهمها: المعيار المعجمي (٣٠)، والمعيار الاشتقاقي (٣١)، والمعيار الفيللوجي(٣٢)، ومعيار الشيوع (٣٣)، بالاضافة الى معيار الإحياء(٣٤).

إن نزوع الباحث وإصراره الكبير على التغلب على اشكالية توليد المصطلح وضبطه وبالتالي تبييئه، جعله يصطنع كالعادة على الصعيد الدلالي- وفي حدود منطلقات وآفاق مشرعه النقدي المزاوج بين التراث والحداثة - حقلين مصطلحيين أساسيين: أحدهما بلاغي قديم والآخر ألسني حديث، فيما حفلت دراساته المتعددة في أحيان أخرى بطائفة مصطلحية ثالثة لا تكاد تندرج في أي إطار منهجي معين.(٣٥) ولئن كان الباحث قد تعامل مع الحقل الأول- البلاغي- تعاملا حياديا ظلّ فيه وفيا لمرجعية المصطلحات التي يوظفها أمينا لدلالاتها كما عُرفت في القاموس البلاغي القديم،فإنه وفي المقابل- وجريا وراء هاجس التأصيل والتأسيس- اختلف في طريقة تعامله مع الحقل الثاني- الألسني- «بين الوفاء للمرجع والحياد عن المدلول الأصلي والتوسع فيه وإسقاطه على المرجعية العربية التراثية».(٣٦)

كما كان يتردد في الآن نفسه بين حرصه على انتماء المفهوم المصطلحي إلى إطاره المنهجي، والحياد في أحايين أخرى قليلة عن هذا الحرص، من حيث نزوعه نحو تطعيم مصطلحات المناهج الألسنية المعاصرة (السيميائية والأسلوبية مثلا) بوحدات مصطلحية بلاغية(كالنسيج، والضرب وغيرها...).(٣٧) بالإضافة إلى هذا فإنه لم يكن ليُلزم نفسه في أحيان أخرى ببعض المصطلحات التي كان يعلن مسبقا- سواء في العناوين أو في المقدمات المنهجية التي يصدّر بها دراساته- أن قراءته تندرج بضمنها، كما يشيع ذلك في بعض دراساته التفكيكية التي نجدها «فقيرة من حيث ما يشيع في الدراسة التفكيكية من مصطلحات خاصة كالاختلاف والأثر والمضاف...» وغيرها.

والحق أن الدكتور عبدالمالك مرتاض كان من أكثر النقاد العرب وعيا بأهمية المصطلح ومكانته داخل الخطاب النقدي، ومن أشدهم حرصا على تجذيره وتأصيله، وضبطه ومراجعته، سواء من حيث الحد أو من حيث المفهوم قبل الخوض في الممارسة والتطبيق. لأنه كان- فيما نعتقد- على وعي كبير بأن نواة المنهج ولبّه هي المصطلح، وأن الفشل في ترجمته أو تعريبه عبر تأصيله وتأثيله، ضمن طرائق فيللوجية ومعرفة هو فشل في مواجهة الخطاب الأدبي، وبالتالي المسار النقدي عموما. بالاضافة الى هذا، فإن حرصه البالغ على الاهتمام بالمصطلح ومراجعته الدائمة والمستمرة عبر تصحيحه وتطويره،(٣٩) والاجتهاد في صياغة تحليلات موضوعية بشأنه، تكفل مقاربة نقدية صحيحة، وممارسة تطبيقية موفقة وسديدة، كان الدافع إليها ذلك الخلط وتلك الفوضى المصطلحية التي تعج بها الساحة النقدية العربية الحديثة، نتيجة غياب تنسيق عربي جماعي موحد في هذا المجال(٤٠).

ولعل أبلغ مظاهر التأسيس والتأصيل النقدي في مشروع الدكتور عبدالمالك مرتاض، سواء في المنهج أو في المصطلح، هو أن معظم دراساته- كتبا ومقالات- تتصدرها مقدمات منهجية غاية في الدقة، توضّح تصوّره العام للإشكالية المطروحة وتستوفيها حقّها من التأطير والدرس والتمحيص، والضبط والتدقيق والتخصيب كلما دعت الضرورة الى ذلك.

وختاما لا نملك إلا أن نقول، إن المتتبع للمسار النقدي للأستاذ عبدالمالك مرتاض عبر مراحله المتعددة، وعبر مساراته المتداخلة، يدرك بيسر أن الرؤية النقدية لديه سواء في منهجيتها أو في مصطلحيتها، مرّت عبر مخاض عسير تلاقح فيه التراث العربي بالحداثة الغربية. إن هذه الرؤية وبتلك المواصفات الآنفة الذكر، هي محصلة طبيعية لثقافة مزدوجة مكينة- تراثية وحداثية- ووليدة تجارب عديدة في البحث المتواصل، والتحري الدائم، والتجريب والتطوير والتعديل المستمر، وإعادة النظر فيما أنجز بغية إكساب طرائقه التحليلية حجة قوية وبرهانا دامغا واستقصاء عميقاً ينشد الاقتراب الى نحول الكمال (ولو أن الكمال غير موجود في العلوم الإنسانية).

فمن هذه الخلفية التراثية العريقة، ومن هذه الآفاق الحداثية المنفتحة على الآخر، ووفق تلك المنطلقات المنهجية، أسس الدكتور عبدالمالك مرتاض لمشروع رؤية نقدية جديدة تبتغي التأصيل فيما هي تروم الابداع والتفرد والتجديد، ونعتقد أننا لن نكون مبالغين إن زعمنا أنها- هذه الرؤية/ المشروع- تمثل

قفزة نوعية وإنجازاً مهما في الدراسات النقدية العربية الحديثة، سواء من حيث صرامتها المنهجية، أو من حيث تماسكها الفكري وفاعليتها العلمية ووجاهة طروحاتها، أو من حيث تأصيلها النقدي وتبييئها المعرفي، ولغتها المقولية الواصفة، والتي تنضح نصاعة وفصاحة وإشراقا.

يقدم هذا المشروع الجاد، الذي حاولنا استكشاف بعض تخومه، وارتياد بعض تضاريسه، وملامسة بعض نتوءاته، والكشف عن بعض آلياته، نموذجا حيا على ذلك التفاعل الخصيب بين معرفة تراثية موغلة في العراقة ونسق حداثي جانح دوما إلى التطور والتجدد.

الهوامش

• نشير في هذا الصدد الى أننا اعتمدنا في صياغة بعض أفكار هذه المقدمة المنهجية على دراسة مخطوطة أعدها الباحث المغربي (بشير قمري) حول الاستاذ الناقد (محمد مفتاح)، لذلك وجب التنويه.

١ – تجدر الاشارة الى أن قضية الأجناس الأدبية اصبح الآن غير معترف بها في ظل تلاشي الحدود بين جنس أدبي وآخر.

٢ – نقصد بـ(الهاجس) ذلك القلق المعرفي والهم الحضاري الذي يتلبس التجربة النقدية ويوجه مسارها.

٣ – إن هذا التوجه الذي يجمع بين التراث العربي والحداثة الغربية ويقابل بينهما هو توجه سائد عند كثير من النقاد والمفكرين العرب المعاصرين ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: حامد أبوزيد في كثير من دراساته، ومحمد مفتاح في بعض الدراسات، ومحمد عابد الجابري والدكتور فايز الداية، واحمد نعيم الكراعين وعاطف القاضي وغيرهم.

٤ – ميتانقدية على غرار (لغة اللغة Meta-Langage) نقصد بها: نقد النقد: أو تلك اللغة الناقدة للنقد، او بعبارة أخرى، وكما يصطنع الباحث نفسه، القراءة، وقراءة القراءة (Meta-lecture) وقراءة– قراءة القراءة (Meta-Metalecture)، أنظر مقالة: القراءة وقراءة القراءة خوض في اشكالية المفهوم، مجلة (علامات)، جدة ج١٥، م٤٠ مارس ١٩٩٥، ص٢١٢، وما بعدها.

٥ – عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (النص من حيث هو حقل للقراءة)، علامات ج٥، م٢، ربيع الأول ١٤١٣، سبتمبر ١٩٩٢، ص١٤٦.

٦ – التشديد منا.

٧ – عبدالمالك مرتاض، النحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع السابق، ص١٤٦، ١٤٧.

٨ – م، ن، ص١٤٧.

٩ – (١٠)– (١١) – (١٢)– م.س، ص.ن.

١٣ – انظر على سبيل المثال مقال: (نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي) ومقال (بين السمة والسيميائية)، مجلة تجليات الحداثة، عليالتوالي ع١، ١٩٩٢، وع٢، ١٩٩٣، جامعة وهران، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، وغيرها من المقالات الأخرى في بعض الدوريات العربية.

١٤ – (١٥) – (١٦) – (١٧) – (١٨) : عبدالمالك مرتاض التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علاماتج٥، م٢، ربيع الأول ١٤١٣، سبتمبر ١٩٩٢، ص١٤٥.

١٩ – من قبيل: أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «اين ليلاي» لمحمد العيد آل خليفة الصادر عام ١٩٩٢، عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر.

وكتابه: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، الصادر عام ١٩٩٣، عن ديوان المطبوعات، الجامعية الجزائر.

وكتابه: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، الصادر عام١٩٩٥، عن ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر).

وغيرها من الكتب الأخرى الشبيهة والمتبنية لهذا المنهج المركب.

٢٠ – ينظر: عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع المذكور سابقا، ص١٤٥.

٢١ – م.ن. ص١٤٤، ١٤٥.

٢٢ – ينظر: م.ن، ص١٤٥.

٢٣ – م.ن، ص.ن، وانظر ايضا: محمد آل ياسين، تحقيق شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده، ٩–١٠ المقدمة، نشر وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٧.

٢٤ – عبدالمالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، (م.س)، ص١٤٥، ١٤٦.

٢٥ – م.ن– ص١٤٩.

٢٦ – بعد الوعي بحسب تعريف برغسون له وسيلة حياتية، وقدرة على الافلات من الحاضر.. أي يمثل الذاكرة التي هي واعية من حيث هي حاضرة وماضية أيضا. أنظر: جان بول سارتر، التخيل، تر.د. نظمي لوقا، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٢، ص٤٣.

٢٧ – المصطلح النقدي، هو ضرب من ضروب التخصص في جانب معين من جوانب الحركة النقدية، والأدبية، بالاضافة الى كونه مظهرا حضاريا من مظاهر تطور الفكر الأدبي العام. وهو فضلا عن ذلك دلالة خاصة تنتقل بموجبها اللفظة من معناها العام الى معناها الخاص، مما يكسبها صفة الاختصاص أو التخصص مع وضوح في المعنى ودقة في الدلالة وشمولية في الاستيعاب.

٢٨ – لكن في المقابل تمتلك اللغة العربية، وباعتبارها لغة اشتقاقية، قدرة كبيرة على الاستخدام الداخلي لمختلف العمليات الصرفية.

٢٩ – ينظر: يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة (عبدالمالك مرتاض) النقدية، مخطوط رسالة ماجستير، مقدمة الى جامعة قسنطينة سنة ١٩٩٥، ١٩٩٦. ص٣١٢ وما بعدها.

٣٠ – المعيار المعجمي ويعني تلك العملية التي نقف من خلالها على دلالة المصطلح وجذوره في المعاجم العربية والغربية القديمة منها والحديثة على السواء.

٣١ – المعيار الاشتقاقي باعتباره وسيلة فعالة من وسائل نمو اللغة وتوالد موادها، وتناسل وتكاثر كلماتها، الأمر الذي يعطيها غنى وثراء يمكنها من التعبير عن المستحدث والجديد من أفكار ووسائل حياة.

٣٢ – المعيار الفيللوجي، والذي من خلاله نستطيع تتبع مدى ملاءمة وامتثال المصطلح لخصوصيات لغة ما، ومدى فصاحته، وخضوعه لطرائق الوضع اللغوي كما يثبتها درس فقه اللغة.

٣٣ – معيار الشيوع: ونعني به مدى شيوع المصطلح وهيمنته على الساحة النقدية من حيث التداول والاستعمال.

٣٤ – معيار الاحياء: ونعني به إحياء بعض المصطلحات التراثية القديمة وإكسابها صيغة حداثية، لتغدو ملائمة لبعض إجراءات التحديث المنهجي.

٣٥ – ينظر: يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة (عبدالمالك مرتاض) النقدية، مرجع مذكور سابقا، ص٣١٣.

(•) التشديد منا.

٣٦ – وهذا جريا وراء التركيب المنهجي المشار إليه أعلاه، وتحللا من الجمود المنهجي والتعصب النقدي، لايمانه المطلق باستحالة مواجهة أو مقاربةجنس أدبي دوما بمنهج ثابت ورؤية أحادية، حيث نجده يقول: «من الخير أن نأتي ذلك فنجمّد هذا الجنس الأدبي المتميز لمجرد حب التطلع الى تأسيس ذلك المنهج المنشود»، ينظر كتابه:

تحليل الخطاب السردي (م.س)، ص٣، وينظر ايضا يوسف وغليسي، المرجع المذكور سابقا، ص٣١٣.

٣٧ – ينظر على سبيل المثال مقالتيه (نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي) و(بين السمة السيميائية)، تجليات الحداثة ع١، ١٩٩٢، ع٢، يونيو ١٩٩٣، على التوالي، جامعة وهران، معهد اللغة العربية وآدابها الجزائر.

٣٨ – يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة(عبدالمالك مرتاض) النقدية، ص٣١٤.

٣٩ – هناك الكثير من المصطلحات التي ترجمها او عربها في مرحلة سابقة مثل (الخطاب، الإشارة، العلامة، الايقونة)، ثم عاد وتخلى عنها لحساب تسميات أخرى، لمزيد من التفصيل أنظر تحليل الخطاب السردي، وغيرها من المقالات المنشورة في بعض الدوريات العربية.

٤٠ – هناك مظاهر كثيرة لهذا الخلط كالترجمات العربية المختلفة للمصطلح الأجنبي الواحد، أو كالتسميات الواحدة لمصطلحات أجنبية مختلفة، لمزيد من التفصيل في هذا المجال أنظر بعض الدراسات والمعاجم المشيرة الى ذلك والتي حاولت تقويم هذا الاعوجاج ومعالجة هذا الخلط، وهي كثيرة ومتعددة، ومنها على سبيل المثال:

– محمد حلمي هليل، دراسة تقويمية لحصيلة المصطلح اللساني في الوطن العربي، ضمن وثيقة (تقدم اللسانيات في الوطن العربي)، دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٩١.

– عبدالسلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٨٤.

– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر، د.ت.

– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، ط٢٠٠٠.

الكلاسيكية الموسيقية والغنائية العربية

في ذمّة من؟!

غادا فؤاد السمان★

أن تضيق الملامح الفنية او ان تنحسر او تتماهى او تندمج، كما نشهد اليوم، فلا ريب انه تخبط آخر في الهوية لا يقل شأنا عن المخاطر التي تحيق بالمنطقة، وليس سواها العربية طبعا، ولابد من التنبه لعواقب التغاضي المستقبلية، والانعكاسات السلبية التي تنجم عن ضياع السمات الفنية الصانعة للحضارة والمؤسسة لتاريخ أمة نظير سواها. أهمها خواء المخزون الحضاري الذي هو في حقيقة الأمر، واحد من الواجبات الثقافية التي تتطلب المتابعة والتدقيق بجهد وأمانة واخلاص والتفاني لتظهير وتصدير أصدق الحالات، وذلك لخلق موروث حقيقي للجيل بل للأجيال القادمة.

فالفن هويّة، والهويّة لا تقر إلا بالتراكم الانتاجي والزمني، المستمد والمرتكز على المبادئ والقيم، كعمل خلاق وأخلاقي في آن.

ولاشك ان الموسيقى هي الوجه الآخر للحضارة أيا كانت كينونتها الابداعية عربية أم غربية فالموسيقى الغربية الكلاسيكية التي مرّت بعدة عصور كان أهمها عصر (الغريكولاتين) ثم عصر الـ(الرومانتيك) ثم عصر (البيانو)، ثم عصر الـ(الجاز)،بعده عصر الـ(البلوز والروك والبوب... الخ). تعتمد في انشاءاتها اللحنية على (الميجور والمينور) لرسم احداثياتها الموسيقية، بامكانية لحنية أحادية تسمى النزعة الـ(تونـاليس) أو الطونالية والطنينية.. في حين نجد أن الموسيقى العربية (الكلاسيكية الفصحى) تمتاز عن هذين الحقلين الغربيين بـ(النصف صوت وثلاثة ارباع الصوت وخمسة أرباع الصوت) وربما حتى اللانهائية الرقمية في التصنيف الجزيئي، مما أفسح المجال واسعا للخلق والابداع وحريّة الخيار المقامي، وتعدد النغمات وتنوعها التي تتماشى والحالة الابداعية عاطفيّة كانت أم عقلانية أم روحانية أم وجودية أم وجدانية أم وجديّة التي تبلغ حدّ التجلي الصوفي في بعض الابداعيات اللحنية، وهكذا تمكنت فعلا من ايجاد هويّة موسيقية خاصة سميت بعدة نعوت وصفات وأسماء وألقاب ومصطلحات أقر ببعضها ولا يزال البعض الآخر منها قيد الجدل والمقاربة والسجال المفتوح بين الباحثين والمؤرخين والمشتغلين جديًا بهذا الغمار يؤكد أهميّة – الموسيقى العربية– التي شغلت الباحثين والدارسين الذين اشتقوا لها تسميات عدة منها (الموسيقى العربية الكلاسيكية– الموسيقى العربية الفصحى– الموسيقى العربية المقامية– الموسيقى العربية الشرقيّة– الموسيقى النغميّة الشرقيّة– الموسيقى العربية الأصلية– الموسيقى العربية الطربيّة– الموسيقى العربية الايقاعية، ... الخ).

ويبدو أن هذه التسميات وسواها قد ساهمت الى حدّ بعيد في تكريس الجملة الموسيقية الشرقية العربية– المتقنة– جملة فنية لها مصداقيتها ومدارسها وتقاليدها ومواقعها وأهدافها ومبدعوها.

وتعتبر الموسيقى لغة حيّة وعلماً قائماً بحد ذاته له قواعده وأسسه وأصوله ومناهجه ومدارسه منها (الكلاسيكية– التراثية الشعبية/ الفلكلور أيضا (الرائجة وهي تنحسر في مجالين هما (الرصين والخفيف) و(الكلاسيكية حسب ترجمتها عن القاموس الفرنسي La rosse تعني: «الفني الجيد الذي مضى عليه زمن واستطاع ان يصمد مع مرور الزمن وقد تحوّل الى مدرسة يحتذي بها

★ كاتبة من سوريا

الآخرون وهي مأخوذة من كلمة (classe) أي الصف، وهكذا اتسع الصف واصبح مدرسة لم تعد الكلاسيكية منهاجها الأوحد بل صارت (التقليدية) سمتُها الاشتقاقية التي حافظت على أصالتها وعراقتها مع بعض الاجتهادات الذاتية التي تتجلى في (التفريد والارتجال). ويجمع حملة لواء الموسيقى العربية الأصيلة على انها تتصل بقطبين حيويين جدا يوفران الشحنة الابداعية فيها، الأول:

اللغة العربية :التي تحمل في كل حرف من حروفها الابجدية الثمانية والعشرين، الدلالة والوزن والايقاع والحالة التي تسمح بالتقطيعات - العروضيّة- حيث تتشكل التفعيلة الوزنية والتي تقترن اقترانا وثيقا بالصبغة اللحنية كـ(الفرح، والحزن، والاقدام، والتقهقهر، والحث، والتروي، والتصعيد، والتأمل)... الخ.

الثاني: أحكام التجويد وأصول الترتيل القرآني، والتواشيح الدينية، كل ذلك كان أساسا لتهذيب الحاسة السمعية، وصقلها كمطلب ضروري لتغذية النفس وارضاء الروح، وإن أول آلة موسيقى عرفت كل مزايا الموسيقى وخصائصها هي الحنجرة البشرية التي تجيد تجسيد المقام النغمي، كموسيقى لحنية وأداء مموسق دون الاتكال على أي آلة لحنية غير الحنجرة، وخير مثال على ذلك المقرئ الشيخ (عبدالباسط عبدالصمد) الذي يؤدي التجويد القرآني بإطراب بالغ، وتفريد لا يضاهى إذ يبلغ وقعا في الذائقة والنفس والروح أبعادا يصعب على الكثيرين بلوغها بذات العمق والدلالة والتجلي. أيضا نلحظ الموسيقى اللحنية المقامية في (الأذان) الذي يرفع في المساجد لتحديد أوقات الصلاة والذي يعتمد مقام الحجاز ويتيح امكانية عرض العُرب الصوتية ومهارة التجوال بين (الجواب والقرار) بشكل صريح وواضح.

ومن هنا نلحظ أن الأذن العربية التي أجادت الفصاحة اللغوية اللفظية، امتازت أيضا بالبلاغة الموسيقية من خلال مرونة الاوتار الصوتية والتي جاءت الآلات الوترية على شاكلتها متنوعة ومطواعة، خلاف الآلات الموسيقية الغربية التي تعتمد النفخ والأصابع بحركات محدودة، لا تفسح للمؤدي خارج نطاق الملحن أن يتفرد أو أن يرتجل نهائيًا.

لهذا نجد أن الرعيل الاول للموسيقى العربية الذي عرف (فصاحة اللغة وبلاغة الموسيقى واصول التجويد وقواعد الانشاد) قد صمد حتى يومنا هذا وقد رسخ بصمته كالوشم على جدران الذاكرة كـ(صالح عبدالحي وعبده الحامولي وزكريا احمد والقصبجي وغيرهم...) وقد ساهم أيضا تنوع البيئة العربية وتعدد لهجاتها، باغناء الألوان الفنية وتنوع قوالبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها، ففي بلاد الشام اشتهرت (الميجانا والدلعونا والمعنى والعتابا والموّال... الخ) كما انفردت حلب بما يسمى (القدود) لوفرة الخامات والاصوات الجيدة مثل (محمد خيري وصباح فخري وصبري المدلل وأديب الدايخ وآخرين..) ، كما ازدهرت في العراق (المقامات العراقية والمقامات البغدادية) وعرف هذا اللون الغنائي رواجا لافتا حتى يومنا هذا وخاصة ان من يؤدي هذا اللون الغنائي يتوجب عليه اتقان الأداء وتمتين الخبرة اضافة للصوت الجيد أصلا وقد برع في هذا المجال كل من (محمد القبانجي وناظم الغزالي وانعام محمد علي وغيرهم) وأيضا ثمّة في مصر حركة فنيّة ساهمت في اغناء رصيد الفن العربي عموما والفن الموسيقي خصوصا وقد عُنيت بما عُرف بالأدوار والموشحات الكلاسيكية والتقليدية ومن رواد هذه المدارس (الشيخ سلامة حجازي وماري جبران وصالح عبدالحي ومنيرة المهدية وألمظ وغيرهم) وفي الستينيات والسبعينيات دخلت التقليدية الكلاسيكية المرحلة التجديدية مع (محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ وأسمهان وسعاد محمد وليلى مراد وفايزة احمد ومحرم فؤاد وكارم محمود وآخرين...).

غير أن الموسيقى العربية لم تسجل حضورا منفردا بمعنى أنها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالكلمة، فكل جملة موسيقية لحنية تعتبر قالبا موظفا توظيفا طرديا مع الجملة الكلامية (الشعرية) فصيحة كانت أم محكيّة، لهذا كانت الأغنية مثار الجدل والبحث في كل عقد من الزمن، او حقبة من الحقب.. فأم كلثوم مثلا تعتبر صورة لحقبتين فنيتين، الحقبة الأولى أم كلثوم والقصبجي والسنباطي، تختلف تماما عن أم كلثوم محمد عبدالوهاب وبليغ حمدي وسيد مكاوي وغيرهم.

وهكذا نجد أن الجرأة المبكرة في المزج اللحني المقامي لصنع الموسيقى التقليدية آنذاك قد سهل انزلاق البنية اللحنية عن السلم الموسيقي العربي، كما قلّص المسافات المتنوعة واختزل التدرجات المقامية التي كانت فيما مضى هاجس الملحن لصنع اللحن وخاصة ان الدراية والموهبة والمهارة والدربة كانت الدافع الأساس للتعامل مع المقامات الموسيقية العربية بشكل عشقي أولا وأخيرا، والتي يجهلها اليوم أكثر من ٩٠٪ من المقبلين بشغف على عالم الغناء والذي يروج لهم السماسرة والتجار بشكل مريع على حساب الفن والذائقة والهوية، إذ يخفق هؤلاء بمعرفة الحد الأدنى من المقامات الموسيقية المتداولة في التأليف اللحني أهمها (مقام الصبا ومقام الرست ومقام الحجاز والبيات والهوازن والعراق والعشاق... الخ). لنجد أن التأليف الموسيقي الغنائي اليوم يقوم على الخلط الايقاعي، والاستيراد العشوائي للقوالب اللحنية الغربية، والاستعراض المجاني للتقنيات الالكترونية وهلمّ جرا.

الغريب في هذا الأمر أن موجة (التهجين) حاليا لا تقتصر على مطربي (الطفرة) وإنما تعدت لنجوم الطرب في العالم العربي مثل (وردة الجزائرية وميادة الحناوي وعلي الحجار وآخرين).

وخاصة بعد شيوع الظاهرة (الشرنوبية)، في حين نجد أن (هاني شاكر) استطاع الحفاظ على لونه الرومانسي الطربي مثابرا على تكريس الأصلح اذا لم نقل الأجود.

ويلاحظ أن اللون الموسيقي الغنائي السائد في المغرب العربي ككل، لا يزال قيد المحليّة المحكوم بايقاعات مميزة ومختلفة لا يصلنا عنها الشيء الكثير، لأنه ظل داخل حدوده الجغرافية، لم ينطلق منها إلا بعض الأصوات الجادة التي استطاعت أن تتجاوز محليتها بحكم بعض الريسيتالات التي تقام في عموم المنطقة العربية منهم

(عبدالوهاب الدكالي- سلاف ولطفي بُشناق) في حين تميزت الموسيقى الجزائرية عن سائر المنطقة المغاربية العربية والتي عُرف فيها اللون (البدوي والوهراني والراي) من خلال لون الراي الذي شاع ليس في المنطقة العربية فحسب، وإنما في عالم الغرب أيضا الذي استقطب العديد من مغني الراي وساعد على انتشارهم العالمي مثل (الشاب مامي والشاب خالد وسواهم) ولعل المزج المشروع في موسيقى الراي التي تستند على لغة مزدوجة وهي (العربية والفرنسية وربما البربرية والأمازيغيَة كذلك) وهو استناد أصيل نسبة الى خضوع الأرض الجزائرية الى (١٢٨) سنة من الفرنسة، مما فتح الأنظار على شيوع نمط الراي لتقليده والعمل على غراره كالمزج والخلط باستسهال مشين، لتسريع الخطى نحو النجومية والعالمية، إلا أن التعثر كان واضحا ومريعا.

يبقى القول أن الموسيقى العربية الكلاسيكية اليوم تعاني من أزمة وجود هويّة شأنها بذلك شأن الوجوه الأخرى من القضايا المعلقة في عالمنا العربي، تحتاج الى بحث ودأب لتجديد ملامحها وتأكيدها بعيدا عن الطفيلين والعبثيين باسم الفن، وباسم الحداثة، وباسم التجريب.

ونستطيع تبيُن غنى المقامات العربية الموسيقية المقامية اللحنية وتنوعها أمام محدودية الموسيقى الغربية وايقاعاتها الصاخبة نسبياً ومن هنا كانت فكرة الفن للفن محض تبادل ثقافي وتواصل معرفي وتآلف حسيّ، وجداني، روحاني، واع، منسجم همه الأول احترام التجربة كمحاولة شخصية ومن ثم احترام الذائقة المتلقية على اختلاف شريحتها وسويتها، وفي مقدمة هذا كله كان الارتقاء بالفن والرقي بالذائقة حين كان الفنان يرى أن الموسيقى هي مفتاح آخر من مفاتيح البحث والتجلي والكشف والانخطاف الطوعي، ويؤيد بعض المنظرين الحلبيين رؤيتهم عن قيمة التعمق في الحس الموسيقي والتأمل المعرفي للمدلول الكلامي والمقامي بما يسمى (الومضة) بل ويضيفون مصطلح متعارف عليه فنيًا عرف بـ(الكوما).

والسؤال الذي يفرض نفسه اليوم، هل ما يقدم من تجارب دمج وتغريب في الموسيقى والألحان حاليا هو نتاج عبثي آني.

يُقدم لذائقة تالفة ومنتهية الصلاحية حيث تتفاعل معها الجموع وتحتشد للرقص والخلاعة معلنة سهولة قيادها، شأنها شأن الجوانب الحياتية الأخرى كالمشاريع السياسية العربية التي تطرح تباعا وتتبعها القطاعات والقطعان دون حول أو حيلولة؟!

وإذا كان النمط (الرائج) فيما مضى وهو ليس بالزمن البعيد يعتبر رائجاً (رصينا) حيث كان يعرض لموضوع انساني بصورة ما وهو ذو قيمة لحنيّة وفنية عالية ويعتمد في ذلك كله على الترجمة الأدائية الغنائية التي تعتبر المكمل الاساسي للصياغة الكلامية اللحنية الفنية كما كانت عند (محمد عبدالوهاب- نهاوند- أم كلثوم- فريد الاطرش- فايزة أحمد- نجاة الصغيرة- سعاد محمد- عزيزة جلال- فيروز... الخ

وتواصل الفنانة (ماجدة الرومي) مسيرتها الفنية المميزة وتحرص حرصا شديدا على استقطاب واسع لجمهورها العريض ومع انها تراعي تقديم ما يتناسب وروح العصر وهي موقنة تماما أنَه الاعلام والبدع المرئية ولكنها تقول:

بقدر حبي لجمهوري الكبير. أجد في نفسي حبا أكبر لفني وهذا يحتم عليّ الإخلاص في اختيار الأرقى والاصيل وهو أمر مرهون بالكلمة أولا وبموهبة الملحن الحقيقية ثانيا، وبمصداقيتي مع المتلقي ثالثا، وبأدائي وصوتي الذي أعمل عليه دون كلل وبشكل مستمر، واضافة الى هذا وذاك تبقى الأخلاق الانسانية والاجتماعية والسياسية هي هاجسي الأكبر.

لهذا أنا اختلق مجتمعي الذي أريده في ذهني وأناضل من أجل تحقيقه في الواقع. وهكذا وجدت توازني الفني ودوري الفاعل أمام نفسي وأمام الأجيال المتعاقبة التي أجد معها كامل ثقتي وتفائلي فالفن المبتذل عارض والأصيل متوارث ولا شك أنه رسالة مسؤولة لا غاية تبررها الوسيلة كما يفعل المنتجون والمروجون الذين صنعتهم الصدفة.

إذا وكما ترى الفنانة (ماجدة الرومي) الفن مسؤولية كبيرة ورسالة انسانية أكبر لها موقعها الاجتماعي الحضاري على حد سواء. وهي فنانة معاصرة لها مكانتها وتميزها وأعمالها الرائجة الرصينة وهذا مقياس آخر على صحة وعافية المتلقي على الرغم من الكم الانتاجي الفني الهابط المتراكم.

وأتساءل مجددا ما الذي يدعو هذا المتلقي عينه الذي يتفاعل كليا مع الرصين لأن يمعن في التغاضي عن مغبة شيوع الرائج الخفيف المخرب؟

ولعل الآراء التي تعمق الرؤية الفنية وتساهم في تظهير موضوع العلة تقريبا والتي تتفق جميعها على جوهر واحد وتتفاوت في أسلوب الطرح مما يساعد على تفعيل المهمات الاضافية الملقاة على عاتق الكثيرين، والمعنيين جميعا دون استثناء في احياء المعنى الحقيقي لرسالة الفن واعطاء القيمة الفضلى لصيغ التداول الفني القادم إذ استعصى على الحالي دون ريب.

الفنانة المصرية (نادية مصطفى) وهي من الأصوات التي تحثنا على مزيد من الثقة والتفاؤل لعدم انزلاقها بالتيارات الطارئة وتقول:

الجملة الفنية لم تنته، والمواهب الحقيقية لم تختف كلياً مشكلة الجيل الجديد هي الاقبال المتسرع الذي يلاقي حماساً مماثلاً لدى شركات الانتاج التي تقوم بدورها بعملية الاصدار المتهوّر الذي ينقصه الحب للفن، والتجربة، والخبرة، والبحث، والجدية، والاجتهاد والأسس والقواعد والأصول والمعرفة العلمية.

ومع ذلك لا يمكن لأحد أن يجزم بزوال الفن.

فالفن هو وجه من وجوه الانسانية ومعانيها الخيِّرة ولا أعتقد أن الانسانية الخيرّة قد زالت تماماً على الرغم من كل التلميحات المتزايدة تباعاً...).

ولا شك أننا جميعا نتفق ونادية مصطفى على عدم انتهاء المواهب وعدم زوال الفن نهائيا لكننا جميعا نرثي ما آلت اليه الاذن العربية

ومضامينها الاستماعية البثية المتبادلة المرئية الاعلامية ولتقدير هذه الأزمة يقول: د. نداء أبو مراد: في الواقع هناك مشكلتان اساسيتان تتفرع عنهما المصائب الأخرى الأولى: مركب النقص حيال الغرب.
الثانية: تتمثل في الخلط بين الاصناف الموسيقية المتعددة وعدم وضوح التصانيف والحدود بين هذه الأنماط الموسيقية وخاصة على الساحة الثقافية العربية، مما نجم عن ذلك خلال القرن العشرين وصولا الى حقبتنا «التعيسة» هذه ظاهرة تهميش متعمّد لنطاق الأصالة والفن للفن في نطاق المسموع العربي.
المطلوب والملقى على عاتق المهتمين هو اعادة الاعتبار الى نطاق الأصالة واعادة الثقة الى مفهومية «التقليد» على انها ليست تكراراً، إنما هي انتقال لطاقة ابداعية من جيل الى آخر وهي قابلة للتجدد بل هي أساس للتجديد المتأصل.
وعن نفسي كموسيقي مؤد وملحن وكرئيس لمؤسسة الموسيقى الفصحى العربية وصاحب تيار موسيقي مشهود، أتحمل قسطي من العبء في هذا المسار الصعب والصعوبة تكمن في اقناع الحكومات التي لا تعي خطورة المستقبل ليس كجيل قادم فقط وإنما كهوية مهددة بكل ما في الكلمة من معنى.
عندما لا تدعم البرامج الفنية وتياراتها التثقيفية الحقيقية بما فيه الكفاية على العكس ما نشاهده في أوروبا حيال الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية وكما في الهند أيضا حيال موسيقى «الراغا» الكلاسيكية الهندية والحال كذلك في ايران حيال موسيقى «الرديف» الفارسي، وهذا واجب على المجتمعات حين تحافظ على التنوع المسموع وتساند النطاقات الأصيلة في انشطتها الفنية لعلمها أنها كنوز لا تثمن وربما الغيرة على مكانة الفن وأصالته قد دفعت بالدكتور نداء أبومراد بتحويل دفة مساره من عالم الطب إلى عالم البحث والاحتراف الأصيل للفن وانقاذه.
كذلك الباحث د. فيكتور سحاب قد وضع كامل امكاناته واجتهاداته وجهوده لتأليف العديد من الكتب التي أثرت دون ريب المكتبة العربية وذهنية المتلقي الذي يميز الضوء من العتمة ببصيرة سليمة لهذا فهو يرى ان اهم اسباب انحسار الموسيقى العربية الكلاسيكية هو:
فقدان الثقة بالحضارة العربية وانماطها التربوية، ونتاجاتها الثقافية، والانسياق التام وراء جماعة معجبة اعجابا «أبله» بالحضارة الغربية الطاغية علما ان الحضارة الغربية قد بنت صرحها الشامخ حين اغترفت من الحضارة العربية الاسلامية ولكنها اعادت انتاج ضروب الفنون والآداب بأنساقها الخاصة ليقينها بنفسها وثقتها بحضارتها دون منازع.
الطامة الكبرى أن نظل منساقين هذا الانسياق المجحف لتقليد ظاهر النتاج الغربي. ولا نقتدي بعمق الموقف الغربي الواثق بأنماطه وأنساقه الحضارية، والمشكلة أننا واهمون بالسير في الاتجاه الصحيح ونحن في الحقيقة ننفق الوقت الثمين في الركض نحو سراب أجوف.
ما الفارق اذن بين أن يغزو الأجنبي الأرض أو ان يكتسح اللغة والثقافة والموسيقى أليست الثقافة والموسيقى واللغة سمة جوهرية في كياننا واستقلالنا ووجداننا القومي أو ليست مركزية في صنع وحدتنا القوميّة؟
وفي تأكيد استقلالنا عن الحضارات الاخرى او ليست العمود الفقري في كياننا الحضاري والثقافي الذي يميزنا عن غيرنا من الأمم؟!
لقد نشأ كل عباقرة الأدب والموسيقى العرب الكبار في القرن العشرين على حضارة قرآنية اسلامية عربية عريقة ومذ أقلعنا عن تربية أبنائنا على هذا النمط حصدنا الخيبة والسطحيّة والاسفاف والهشاشة.
والسؤال الذي لابدّ منه، هل دارسو الصولفيج المتمظهرون بمظاهر علم الموسيقى اليوم قد أفادوا فعلا الموسيقى العربية بشيء؟ أم أن البصمة ستقتصر على محمد القصبجي / ومحمد عبالوهاب/ وأم كلثوم/ وابناء المشايخ المقرئين؟!
من يزرع قمحاً لا يمكن أن يحصد زؤاناً ومن يملأ الإبريق ماء لا يشرب منه زيتا لقد ظهر عندنا عباقرة ونعرف كيف تربوا ونشأوا.
وظهر العديد من الأقزام في موسيقانا اليوم ونعرف بماذا يتلطون، وماذا يدعون، وليس علينا إلا أن نختار، ولكن إذا اخترنا، لابدّ أن نتحمل التبعات لهذا الاختيار ونعتمده فلسفة تربوية شاملة نعممها في مدارسنا وبيوتنا ومؤسساتنا الاعلامية ومعاهدنا الموسيقية وإلا فسيظل السؤال يطرح مرارا وتكراراً في مؤتمراتنا، ونخرج بتوصيات مع وقف التنفيذ لنعود في مرحلة مقبلة الى قصة ابريق الزيت وهكذا..
ونعمق الاستفسار اكثر.. ترى هل حقيقة بوسع الجهاز التربوي الحاضر أن يعي مسؤولية دوره في النطاق الاسري والمدرسي وقيمة التنشئة الواعية الصحيحة؟
لنشهد جيلا مبدعاً كما حصل في المدارس السوفييتية سابقا والروسية حاليا التي تجعل من مادة الموسيقى «السيمفونية» والرقص المتمثلة بـ«فن الباليه» منهاجا أساسيا في قوام التدريس المدرسي مما أتاح له أن يوجد مسرحا مرموقا كـ(البولشوي) ليصمد على مدار اكثر من قرن من الزمان.
ودون ريب فان انحسار الفن الأصيل قلل من امكانية توفر المسارح الراقية مثل الـ(البرت هول) في المملكة المتحدة، والـ(الاولمبيك) في فرنسا و(دار الاوبرا) في مصر، و(قصر الاونيسكو) في لبنان وغيرها.
ولا ريب أن جمهور المسارح ذات التاريخ والتراث والعراقة والاصالة يختلف تماما عن المسارح التي تعتمد على الآنية حسب توفر الاماكن الشاسعة والمساحات العامة والهواء الطلق وهي غالبا ما تكون وليدة الصدف التجارية لتخدم أمزجة الفنانين والمروجين ليس إلا.
ويتجلى الفرق الشاسع بين الجمهور الذي يأتي للاستماع، من غيره الذي استهوته التقليعات الدارجة لدى فرق الروك مثلا والبوب التي لا تحتاج عادة الى مسرح له تاريخه وتراثه ومناخه وعراقته واصالته وانما هي وليدة الصدفة التجارية البحتة التي يستثمر بعض الفرق لتستثير غرائز الجمهور الذي ينقاد بفعل الدعاية والاعلام وهما

العاملات الأساسيان في صنع الفن الطارئ والحفلات المركبة التي لا تقوم على الشرعية والمصداقية حيث تجعل من الأمكنة الشاسعة والساحات العامة والهواء الطلق مسرحا آنيا قوامه الصخب والتوصيلات الكهربائية المعقدة ومكبرات الصوت الصناعية والمقاعد البلاستيكية ان وجدت وغالبا ما تكون هذه الاماكن معدة فقط للصراخ وتفريغ مكبوتات الجسد ان لم نقل تفجير المتناقضات الأخلاقية.

وليس خراب الذائقة عبئاً على المستمع العربي فقط وانما على الغربي كذلك ولعل جيل الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات قد شهد عصراً ذهبياً يوازي الحقبة العربية ربما.... ولا يسعني الجزم هنا إلا ان نتاج المرحلة المذكورة لا يزال اسراً حتى يومنا هذا فمن بوسعه ان يتنكر لـ(جاك بريل- ايديث بياف- شارل ازنافور- ميراي ماثيو- ديمس روسز- ليز مانيللي- جريس ديبرج- بوب مارلي- خوليو ايغلاسيس- ستيتنغ وغيرهم). الذي كان يتميز عند هؤلاء ، الحس (الهاموني) الممزوج في الموسيقى الغربية التي توازيها (الاتروفينيا) «التوزيع» في الموسيقى العربية تقريبا.

ولعل تعدي اليد التجارية لخلق وترويج الفن البديل فرض الخروج من المكان وخصوصيته بعد الانصراف عن الكنيسة المهد الأول للفن بجدرانها العالية الحافلة بالفن التشكيلي الخالد وقببها العالية، وظهور المسارح الرومانية ذات المدرجات الحجرية التي حافظت على توزيع الصوت عبر الشحنات الكهرومغناطيسية مع تردد ذبذبات الأثير انطلاقا من القاعدة المنخفضة التي شكلت قاعدة محوريّة للصوت.

ولتوضيح هذه المفارقة يقول المهندس (محمد شرف الدين) وهو دارس ومهتم بالموسيقى والثقافة العربية الى جانب الهندسة المعمارية التي يراها مكملاً حضارياً فنياً تتواكب والفنون قاطبة وفي مقدمها الموسيقى:

إذ ثمة علاقة وطيدة بين الموسيقى والمكان والزمان وهذان الأخيران مترابطان لا ينفصلان أبداً فلا تحديد لمكان بدون العامل الزمني الذي يضفي صبغته ومناخه وتاريخه متعاقبا بين (ليل نهار، شتاء صيف ... الخ).

والصوت والموسيقى هي متتاليات زمنية متناسقة تضفي حضورها على المكان كالمرح والحزن مثلا... ومن المعلوم تاريخيا أن لا وجود للمسارح في العمارة العربية بل كان ديوان الحاكم (خليفة او سلطان او والي .. الخ) كذلك الازقة الضيقة او الاروقة المسقوفة هي المكان الذي يتم فيه الغناء والرقص وما شابه.

أما في عهد الرومان فقد كان للمسرح حضوره وهندسته ومكانته وكان يراعي في تصميم المسارح او الكنائس الجدران والقبب والعقود العالية، وقد ساعدت في حينها انسيابية الجدران وامتداداتها الشاقولية الشاهقة بعدم (تكسير) الصوت وبالتالي خلق ارتدادات عكسية تسبب بعض التشويش احيانا بفعل دوران الصوت وتحويمه داخل القاعات فترة زمنية أطول مما ينبغي لها كي تحقق المعادلة المطلوبة بتوازن الايقاع وتوزيعه وتناسقه النغمي ولهذا بدأت الهندسة تنحو شكلا آخر في التصميم حيث فرشت أرض القاعات بالسجاد وغلفت جدران المسارح بالموكيت لأنها تساعد على امتصاص الصوت مما انقص من وتيرة الصوت وتواتراته وهكذا أدخلت المعدات الكهربائية ومكبرات الصوت كعامل مساعد للتوازن النسبي بين احداثيتي الزمان والمكان كما لعبت الهندسة الصوتية دورها الأمثل لاستخلاص «البرهة السماعية» ووصولها الى اذن المتلقي وفق تقديرات مدروسة لا مجال لشرحها هنا، غير أن هندسة الصوت بدأت تفقد مصداقيتها بتطفل الكثيرين الذين يفتقدون الى العلم والمعرفة والاختصاص ويكتفون بالخبرة والجرأة ومع زيادة الانتاج الالكتروني وتفاقم الأزرار فيها، تنامت التجارب الصوتية، مما أفسح المجال للهواة أن يتصاعدوا على هيكلية البنى اللحنية كالنباتات المتسلقة لكنها مع الوقت كانت تدرك هشاشتها.

وهنا تجدر الاشارة الى أن المواد العازلة أو الحجر العازل للصوت هو المستعمل في بناء القاعات والصالات والمسارح والكنائس وحتى المدرجات منها.

كما يفترض دائما أن يكون مصدر الصوت هو المكان المنخفض في القاعة وأن تكون خلفيته معلقة لمنع انسياب الصوت عكسيا..

ويرى الملحن احسان المنذر أنه لم تعد الأغنية الكلاسيكية هي الشائعة والسائدة وإنما الأغنية الهابطة هي الرائجة أيضا ويقول: إن إقبال المروّج والمنتج لتحصيل الربح السريع جعله يفضل الأغنية الراقصة دون النظر الى القيمة او القيم الفنيّة، وسهولة الترويج جعلت من المطرب نفسه شريكاً فاعلاً في الازمنة الحالية، الذي وجد في الأغنية الهابطة شبابه الدائم وتجاوز بذلك حدودية الموهبة التي لا توجد أصلا، فالأغنية الكلاسيكية لها مواصفات وامكانيات ومقدرة صوتية من يملكها حتماً لن يقدم على السطحي والمسف.

فمثلا نجوم البوب في أمريكا اليوم تستقطب ما بين ٤٠ الى ٥٠ الف صوت مثل (مايكل جاكسون- مادونا) بينما نجوم العالم العربي يضطر السماسرة الى نصب المسارح المؤقتة مثل مدرجات الملاعب، او الساحات العامة مما يجعل بطاقة الدخول رخيصة نسبيا تتيح لكل الشرائح الاجتماعية الاقبال عليها وخاصة الشعبية فيعتقد هؤلاء أنهم صنعوا «جمهورا» عريضا في الحقيقة هو لا يملك الحد الأدنى من الثقافة الفنية ومن خصوصية معنى النجم والمنصّة والصوت والاستماع ... الخ.

وهكذا تبدو الأزمة أنها ليست أزمة شخصية فقط وأن هناك أغنية لا تروقني وظواهر فنية مدعيّة تستفز إنسانيتي.

نحن أمام أزمة عامّة وشاملة وصرخة وغيرة جسيمة يحملها كل الحقيقيين لهذا ينبغي تسليط الضوء تباعاً وعدم الاستكانة بحجة الحياد والجديد والطفرة.

كلّنا مسؤول وكلنا رعية فلنحسن الطلب بشأن مالنا وما علينا وربما في مقام قادم سأواصل القصيّ عن الأغنية الملتزمة والسياسة والقومية في ذمةّ من؟.. أيضا وأيضاً.

«الممتد في أقصى حنيني»
تدويـن الذاكـرة الرمليــة

دلدار فلمز★

« ظلك الممتد في أقصى حنيني » عنوان المجموعة الثالثة للشاعرة السورية رشا عمران حيث صدر لها -وجعٌ له شكل الحياة ١٩٩٧ - كأن منفاي جسدي ١٩٩٩ وفي المجموعة التي بين أيدينا تدون الشاعرة حالات متعددة على عتبة الحنين وتغزل بالصمت مكونات أشيائها العميقة ، وأخرى جميلة وناقصة وفيها تتذكر حزن رجل كان يعشقها حتى مطلع الفجر حيثُ كانا يتبادلان أطراف الورد وهما يتجردان جزءاً جزءاً من هموم الحياة وذلك للاستمرار في نشوة تشبه أحلاماً زرقاء و تدون تلك الحالات بمفردات بسيطة ومعشوقة وتجد نوعاً من الإيحاء في الاقتناص بأشياء مهملة وقديمة في حيويتها.

و تعمل على تشييد نصها بتراكيب مكتظة بالشوق والحب حيث تبدو ذكريات المهمل والقديم مهمة جديدة .

وهي تجد متعة في تلك الأمور التي وقعت في الماضي حيث تحتوي في دواخلها الكثير من الحنين والدهشة وتدون عن ذلك الرجل الذي غادرها ورحل بالصمت وترك صورته على طاولة مفتوحة للفصول المتراكضة بأمطارها المتزاحمة في اقتحام ناعم للشوق وإذ به يستدرج حنيناً نحو أفق مغلق ولكنها تظل تبحث بين ركام الأيام... مستقبلة الوقت بوجه يغرق في الحزن ، تتألم عندما تسمع الأصوات المحفورة في ذاكرة رملية.

وقد تستعيد جزءاً من فرح مخطوف من خلف نوافذ الحنين وظلال أطياف في مجرة الرياح ليستقر بها أمام رغبات مهزومة على مزهرية الدهشة والأفراح التي كانت تسكن الجسد وأحلاما قديمة مبللة بالبريق الحب ومغموسة بالمياه اللذة».

المائدة/ التي نتقاسمُ كَرَمَها/ إلهٌ/ شاءَ أن يرمدَ رتابتَهُ» ص٢٨.

وتنقل رشا تلك التفاصيل بشغف وترصدها من زوايا متعددة وتنظر الى الوراء بعيون تبحث عن الذين رحلوا كطيف شجرة ومسلة عارية وتعيش الليل بأنامل من القلق كالليلة الفائتة ونسيت الأحزان ونقيضها وأصبحت حياتها بلا سند مثل وريقات صفراء سقطت في رياح الخريف وتغرق في نهر أيام مشلولة وتشم من الأحياء رائحة الموتى وهم يحرثون الوقت بأرواحهم التي جفت على ظلال الليالي.

«لم تخدعني / الورودُ الذابلةُ/ في فمِك/بيدَ أنني/غافلةً مستوحشة/أخذتُها /على محمل الحزن » ص٥٩.

وتشتغل في نصها على محتويات الكون والتوتر القائم بينها والمحيط. ومنهما إلى إيجاد رؤية عميقة للشعر في الحياة ، تدون جرأتها على صهر الذات في صيغة واسعة حيث تتبلور رؤيتها الشعرية بوضوح تجاه أشياء وبها تلبس مجمل نصوص مجموعتها مساحات غنية من التفاصيل المجبولة بالشوق والحنين.

و تصل إلى ما يدور في أعماقها من خلال تركيز على خلجات شعورية و تدون أشواقها وإحساسها بالوحدة والغربة ، والغربة التي تطرحها هي ليست غربة مكانية بقدر ما هي حالة فقدان توازن في الوجود انها تشبه إلى حد ما أشياء مهجورة تبدو حاضرة في غيابه وربما تبدو في أحايين وللوهلة الأولى عادية لكن عند قراءتها بالعمق نتكتشف متعة غير آمنة .وذلك عبر لذة استحضار بطريقة هادئة وتحمل في دواخلها تساؤلات عديدة صعبة ومثيرة نستطيع قول ان نصوص هذه المجموعة قائمة على خاصية سمتها حساسية مترفة في رصد علاقة الأشياء ببعضها والتحولات التي تحدث كاغتراب في ابيضاض عشق أزلي « وها أنتِ الآن/

أمامَ يديَّ/ شهيَّة / غامضة /كأنَّكِ الذي أعشقُه

تعكسينَ ظِلَّكِ على ماء قلبي /

ثمَّ مثله تَمنحينَ لأصابعي/ الغياب » ص٩٧.

وتتوزع المجموعة على- ١١٣- صفحة من القطع المتوسط وتحمل ثلاثة عناوين وهي - إذ تقاسمني الحنين- الذي يشغل ٨٣ صفحة -أهطل كحبة تين - النهار كله. ويشغلان الصفحات الباقية بالتساوي تقريبا. واشتغلت رشا عمران في نصوصها الثلاثة بموضوعات الحب والموت والعزلة والحنين ومن الملاحظ انها عنونت ببساطة غير مكلفة لغويا وعبرها وجدت مسافات للتكثيف والإيحاء مستفيدة من سلاسة تلك المفردات ومدلولاتها حتى العمق الشعري وذلك بتوحيد الطاقة الخيالية ،والنشاط الفكري أحالته الى التأمل بل القبض على مواقف متعددة ، وكأن لكل إبداع حقاً في المشاهدة برؤية مغايرة و لتأخذنا إلى رحلة مزمعة لمشاهد متنوعة من التذكارات ورسم لوحات شفافة بكلمات سلسة.

« كأنَّكَ اقتربتَ منِّي لِتبتعِد/ كأنِّي اقتربتُ منكَ لِتبتعِد/ كأنِّي/

أنا القريبة من الرحيل/ أنحني عليكَ/

قبلَ أن يمسَّكَ الضوء/ وتختفي/

تماماً/ مثل نجمةِ أول الفجر».

★ شاعر من سوريا

تجارب «حسين عبيد» التشكيلية
نحـو مسـارح الإفصـاح

عادل كامل★

في حدود توازن الكائن مع الكون، لا تؤدي الحواس مفهوم المراقبة، والجسر، بل الامتداد، لكن تجارب التشكيلي العماني حسين عبيد، المرهفة الحس حد اللوعة، والجمال المر، لا تتوخى رصد الخارج، والاكتفاء بحدوده، وجعله مرئياً.. فثمة ذلك الفناء والتكون، الذي لا حافات له والمباشر، المنبثق والغائب، يغدو موقفاً صوفياً، ومطهراً، وامتلاء في نهاية المطاف.

لقد تأثرت بكلمة للفنان دوّنها في دليل معرض (مملكة الحلم) جاء نصها (ولأنني مازلت أرسم فإن هذا معناه أنني لم أصل حتى اللحظة إلى جواب مقنع) لأنه جعل الرسم حلماً، واستبدل الخيال بالواقع، في محاولة للتطابق بين التضادات. إنه، عملياً، يلخص محنة قرن من التشكيل في الوطن العربي: محنة كائنات، وأقسى من ذلك، محنة وجود يتعرض للتلف، والإستهلاك. فالرسم – كالدواء– الذي صار داء. بيد إنها لعبة مرور، وسكر مؤقت، حيث أمام الأبدية – مثلما أمام الضمير– يتجلى الحساب. فهل صار فن التأمل وعمل الأصابع، وكل الحواس، حجاباً، وأسئلة تتضمن امتدادها، وليس محض علامات وعناصر لا تقول أكثر من زوالها. محنة التحديث – والحداثة – في التشكيل العربي، يلخصها عبيد في لوحاته تريد أن تقول الذي يكمن في صمت الرسم. فالمرئيات ليست حافات، والعناصر لا تستقل وتتجانس لصالح التكوين، والمعنى لا يكتفي بحدود التعبير، فثمة، في هذا كله، ما هو أبعد من المنجز. إنها الولادة التي لا تولد إلا عبر محنتها.. كالموت ليس قسراً، بل ولادة يموت فيها الموت. فالأمل، داخل اشتغال الحواس، لا يكتفي بالظاهر.إنه يأخذها، مثلما تجلى ذلك في أقدم تماثيل الآلهة عشتار، أو في رسومات الكهوف، أو عند مخلفات الشعوب التي لم تنقش أصواتها كتابة محنة لا تهلك، إنها تثبت، كما أطياف سومر ومصر القديمة، لتبدو شاخصة – وشاخصاً– حيث الميت مازال في موقع التأمل. كأنه ذاته في المحنة، بلا حقب وأزمنة، لا اكتفاء عنده إلا في الحاجة، فلا حافات للرضا.. لكن الفنان، في اشتعال الحواس واشتغالها، يقول استحالاته بالرسم، وبكل الذي يجاوره: البحر والموسيقى، الصخور والبشر، الهواء والطيور. فهو لا يكتفي أن يتطهر بفعل العشق، إنه يريد أن يصيره، مثلما لا يريد أن يكون رساماً، بل يريد أن يكون الرسم، حيث الاستحالات، كما في البحث عن الوحدة، تجعل المشهد فضاءً لم يفقد الرجاء، والغواية. فالفنان، في الرسم والرصد والتأويل، يحلم بالذي يقع وراء الأحلام، ووراء الرسم. إنه يواصل فعل الذهاب، مع أنه يشفر لنا معرفته مكاناً صار مدرجاً للتعاقب، وللخيال العنيد في البوح، وكتماناً جمالياً في إطار المعلن، والرمز.

البحر

البحر، هذا الذي يخفي، عميقاً وبعيداً وراء مرئياته، فالبحر، ليس أقدم العناصر، بل أكثرها حداثة، إنه يشتغل كزمن خاص، زمن الصفر.. لكنه، مع الرائي يوحد المدى ولا يتوقف عند عتبة، أو نهاية. الفنان حسين مأخوذ بالصخب، مأخوذ حد الإعياء، مع أنه لا يغادر محنة الرسم، كاستبدال لمأزق التقاطع مع فضاءات الخارج، فالإنسان يسكن البحر، لأن الأخير، يمتد داخل ذاكرة شائكة، ذاكرة ما قبل التكوين والوعي، هذا الذي يقلب ظلام الرحم، إلى أمل صعب، لا يتشكل بالنذور، بل بالزوالات. إن الرسام يتشبث بلوعة المكان الصفر، المكان المصنوع من

★ كاتب من العراق

المتاهات، والمفازات، والآمال، فتأتي نصوصه، راصدة للتضادات. للمعرفة وللسكينة معاً. فالبحر يبقى يقول كل الذي لا يمكن البوح به. إنه مثل الكلمات، تولد بالقانون الذي يخفيها.

الصحراء

لكن الصحراء، عنده، هي سفر الجزيرة. لقد دوّن الرسام لذات الماء، واستناداً إلى الرمال، فنقاط التلاشي تفصح عن جفاف يدفع بالحياة نحو نهايتها.. فلماذا الرسم، والمحور، هو استذكار أزمنة غائبة صارت فيها البصريات، والمرئيات، حافات يباب.. وأبدية مقفلة؟ إن الرسام، في انشغاله بالرسم أمام البحر والرمال، يجاور أزلية المحنة.. محنة استحالة وضع حد أو تعريف للزمن، كي لا يتوهم، إن قواه كامنة في فعلها المتآكل.. فهل الرسم محنة.. أم هو.. داخل برمجيات الموت والأمل، أسطورة لذة عقاب، أو لا مبالاة تتمتع بجماليات مرة، ومستحيلة؟ أن فعل الرسام، في الغالب، ينتج هذا الضرب من التأمل، والحذف، والتشفير.. لأن نصوصه لا تتوقف، ولا تكف عن قول الذي لا يكمن إلا في استحالة الكلام: العلامات، والنقش الصامت بكل إيحاءاته المكانية، والسردية، والشعرية. فالرسم لا ينفصل عن الرسام، والرسام، في الامتداد لا تغويه إلا مسرات الرسم.

المـــــوت

لا أعرف شيئاً عن خبرة حسين عبيد في تصويره عمليات خروج الروح من الجسد.. فهل فعل ذلك بتأثيرات ما بعد علم النفس، وبتأثيرات البارا سيكولوجي، أم بحسب الموروث الشعبي العنيد..؟ لا يهم ذلك كثيراً مادام الفنان قد شغلنا - ويشغلنا - في الارتقاء إلى مشاهدة الذي هو بحكم التشفير والاحتمال والسياق الآخر للوعي والمشاهدة؟. إن نصه الذي يعالج هذه المشاهدات، يفتتح كوة في الوجود، في عالمنا، كما في العمل الفني. إنه يفكك متع وجماليات الممتلكات الحاضرة، ويدفع بها، نحو فجوات بديلة. أنه عملياً لا يضع الميتافيزيقيا بديلاً عن صلابات الوجود، ولكنه، في الغالب، يدحض وهم الأخير، ويزعزع أركانه. أنه الموقف الوجودي، له شرقيته، وصفاؤه، وزهده، واختزالاته الأسلوبية في مسار التأمل. فالموت لا يقف عقبة، ولا يشل حركة الرسام... إنه يغدو مجاوراً، في الخلف أو في الأمام، معه في الاستبصار. لأن الموت يخفي بنيوياً الأمل، حتى لو كان لا يولد إلا في الاستحالات. لأن خروج الروح من الجسد، في المشاهدة البصرية، ليست ضرباً من أفعال الخيال والسحر، بل اندماجاً في الفعل.. قناعة لا تنتظر التأويل، ولا تتوخى الشرح. وأذكر أنني قبل تأمل هذه النصوص.. عشت لمحة مماثلة، كان جسدي - النص الأرضي- قد كف عن العمل.. فيما كنت أرى، مثل الضوء أو الريح أو الموسيقى.. يغادر كياني. لقد عرفت إنني مت. بيد أن الذي حدث، كما في إعادة فيلم أو شريط أو خازن، عاد الذي غادرني، وبعيداً عن قلق أو انزعاجات مغادرة الأرض، تابعت هذا كله كعلاقة أطياف تسكن سكنها المؤجل.. فكانت عناوين وإيحاءات رسومات حسين، ترصد هذا الانفصال، هذه القطيعة، كي يمنح بصرياته، بتأمل، شفافية رمزية تتداخل مع عناصر البناء، والهدم، والحذف حد البوح بمكونات الحلم.

إننا إزاء تكوين يتكرر، حيث يلغي السرد ولكن في صالح البوح..وحيث التكنيك ينحاز إلى التقنية. فالرسام يرسم الرسم، لا يقلد نموذجاً محدداً إلا في حدود الحفاظ على ملامح حداثة الخطاب.. فهل مثلت الروح إشارة للتصادم بين لغة معلنة وإيضاحية وجمالية، وبين بحث يدفع باللغة إلى الغياب والصمت؟ هنا تبدأ حساسية المشاهد، في الحفر، فالفن يتقاطع مع البذخ والزينة ومناخات اللذائذ. إنه يتوقف عند عتبة المأزق، والتضاد، والتحولات. فالحداثة سيوحدها زمنها، زمن النص، ومداه في التعبير.. وعمليات الحذف ثم الحذف ستبلور سياق هذه الحداثة... فما المقصود بالروح، إن لم تكن قد بلغت حد البوح ومغادرة الإطار، والجسد، والمعنى؟ إنها لا تحكي بل تحرر العلامات من الشرح.. حيث التجريد يغدو أكثر العلامات صمتاً.

التجريد

لا يلفت الفنان النظر إلى تحولات الرسم، من الواقعي نحو التجريد، ومن المعاني إلى التكوين، بل يضعنا في حقل الفن الخالص. فهل نتذكر (ما لارميه) مثلاً.. أم .. أتساءل: أقدم العلامات فوق جدران الكهوف: كلام اليد الصامت في أداء وبلورة خطاباتها، وزمنها، للامتداد، وليس للارتداد؟ إن التجريد يبث كلام سياقه وتكنيكه ومادته. إنه يخرج الرسم من الزينة، والبهرجة.. لأنه، بعد عمليات الحذف، يجعل العناصر قد بلغت النظام ذاته.. أية لغة. فالعناصر تلبي أهداف التكوين، وكلاهما يصبحان شريكين مع الرسام: تطهير المعنى، وجعله يستنطق خفاياه، جمالياً، مع استذكار لوظائف التعبير. إن حسين عبيد يدرك أنه بصدد لعبة تسبق اختياره لأبعادها، فهو لا يبتكر مغامرة جمالية، معزولة عن مرجعياتها، وإنما يتوازن معها، لا يتسلى، بل يتطهر. فالرسم يغدو معرفة بالحساسيات، مرتقياً بها، من المباشر إلى التجريد، ومن الكلام إلى الصمت الناطق.

الحذف والإضافة

يتكلم الرسم بصمته: لكن الرسام هو الذي يتكلم، يختزل الألوان والأشكال حد الومضة، حد الصفر. فالعلامات (شمس/سفن/منازل/نساء) كلها تمثل موقعها في بناء النص. فإذا كانت حالة/موقف/الرسام وراء ذلك، حالة التضاد والثنائية والمأزق، فإن صمت النص الذي صار أثراً، لا يحتفل خارج تصادماته. إنه يجعلنا، في هذا المنحى، نذهب إليه: المكان الذي عشقه (سداب). الواقع الذي صار حلماً، وسكنا تسكنه رؤاه الطيفية: انجذابه وخلاصه المؤقت في الرسم، حيث الأخير، أداة بحث، وحفر، وتدوين، كتابة صورية تقع بين الأرض والفضاء، بين الرائي ومرئياته، إنه ليس الوهم إلا بصفته أحد علامات التحديث في الرسم العربي، حيث الجمال لا يعرّف إلا كعمل المديات في القلب. فالرسام يتشبث بمقولة أن مستقبل (الماضي) لا يغادر ذاكرتنا. إنه يلتصق كثيراً بالمركز، المنبسط أفقياً، المفروش، حد فقدان حافاته. فالنص يبقى يتكلم تجمعاته وتبعثراته: يلهو بلا مبالاة جادة، تاركاً النص يتقيد/يتحرر، بحدوده مداه الذي صار رسماً، حيث الغموض/الأسرار، يتشكلان عبر التدفق، والانفجار. أنه التجريب، الذي جعل تجاربه مشفرة في مسار الإفصاح، وعبر صمت له مغزاه بعد أن أصبحت الدلالات فائضة، تجريب يعلن عن ختم الرائي، أصابعه وبصره وباقي الحواس، زمنه وتقاطعاته وانشغالاته وباقي الهواجس، كلها، كما في البصمة، الختم، التوقيع، تبني ميلاناً في خطاب حداثتنا، ومأزقنا الذي صارت ولادته، شائكة، مع أنها تحدق في الأفق، وبما تمتلك من تاريخ في الصلابة، والعناد. حقاً، إن تجارب حسين عبيد، تحفر بصرياً أمامنا أسئلة تمتلك استئنافها.. ما الرسم، مثلما نتساءل: ما الوعي.. وما الجمال؟

الدائــرة
عرض تشكيلي شعري قصصي

ناصر المنجي★

حدث غير عادي شهدته الساحة الثقافية العمانية، هذا الحدث تمثل في اقامة فعاليات معرض الدائرة في دورته الثانية في شهر فبراير الماضي- بالنادي الثقافي.

معرض الدائرة لم يقتصر على معرض تشكيلي أو أماس شعرية أو قصصية، بل هو معرض يجمع الفنان مع الشاعر ومع القاص والنحات والمصور الضوئي تحت سقف فكرة واحدة هي الدائرة، بمعناها الفلسفي والشعري والسبب الآخر هو تواصل فعالية معرض الدائرة لعامين متتاليين مع توسع كبير هذا العام مما يدل على جدية الفكرة وجهد القائمين عليها وهم الفنان أنور سونيا والفنان حسن مير والشاعر سماء عيسى، كما أن تقنية الفيديو آرت التي استخدمت في معرض الدائرة عرضت لثاني مرة في السلطنة وهي احدى الفنون المعاصرة التي لم تعد تقتصر على اللوحة وتم عرض جزء من (الدائرة) في مهرجان الدوحة والذي أجمع الجميع جمهورا ونقادا على نجاح العرض (المعرض)، لم يعرض الفنان أنور سونيا والفنان حسن مير أعمالهما التركيبية فقط بل اتحدت مع فنون أخرى كالشعر والقصة و اللوحة مما يسجل إنجازا للقائمين عليه، وأيضا ما يمكن أن يسفر عنه هذا المعرض- وهي الخطوة اللاحقة التي يخطط لها بعض المشاركين- وهو إشهار جماعة تجمع الفنانين والكتاب تحت مسمى الدائرة.

جاء المعرض متميزا كونه جسد الثقافة بالمعنى الحقيقي للكلمة التي لم تقتصر على قشور ثقافية لا تسمن ولا تغني من جوع ثقافي عماني طال أمده.

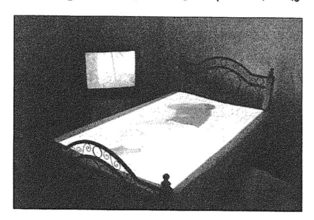
المعرض جمع المعنيين بالثقافة في إطار عمل إبداعي فريد، ولم تقتصر الفعاليات على المعرض بل اشتملت أيضا على ندوة مصغرة عن علاقة الفن التشكيلي بالسينما والشعر، حاضر فيها الشاعر العماني زاهر الغافري القادم من صقيع السويد حيث المنفى الذي أختاره لشعره، والكاتب أمين صالح السينمائي والكاتب البحريني، كما حل قاسم حداد ضيف شرف في هذه الفعالية التي جرى تكريمه فيها كناية عن المحبة التي يكنها المثقفون العمانيون لهذا الشاعر، وأبى الشاعر البحريني علي الشرقاوي إلا أن يحضر هذا الحدث برفقة صديقيه أمين صالح وقاسم حداد كما تم تكريم الاستاذ أحمد الفلاحي والتشكيلية رابحة محمود كضيفي شرف معرض الدائرة في دورتها الثانية.

التف الجميع من فنانين وكتاب حول الدائرة، كل يراها من منظوره الإبداعي، تدور أفكارهم حول الدائرة التي لا تتوقف،

★ قاص من سلطنة عمان

دائرة التف حولها مبدعون من كل مكان، النحات عبد الحميد الزبيدي من العراق، ومن باكستان الفنانة منصورة حسن، ومن النمسا سيني كورث ومن المملكة المتحدة باتريشا مايلنز ومن فلسطين حنين تماري ، ومن الإمارات الفنان خليل عبدالواحد، ومن مصر الفنان محمود حامد، وبالنسبة للسلطنة فكان الفنان أنور سونيا الروح الجميلة في الفن التشكيلي العماني والفنان حسن مير، والفنان الحالم سليم سخي، والمصور نبيل الرواحي، والمصور إبراهيم القاسمي، والفنانة والأكاديمية فخرية اليحيائي.

وبالنسبة للكتاب شارك الشاعر سماء عيسى، والشاعر



طالب المعمري، والشاعر عبدالله البلوشي، والشاعرة بدرية الوهيبي، والقاص ناصر المنجي.

أنور سونيا قدم عمله بالفيديو آرت (وجهي تواجه نفسي) والتي أذهلت الجمهور حيث هو أنور سونيا من يتحرك داخل العمل، أنور سونيا بحركته التشكيلية على هذه الأرض تحسبه طفلا مبدعا لا يكف اللعب باللون والفرشاة وكأنها لعبته الوحيدة منذ أن ولد في عمله هذا تجده يتحدث فوق الجثث، بين سرير الموت وجنازة الحياة، داخل غرفة خصصت للعمل، و كان للجمهور أن يندهش تلك الدهشة التي تخلق الأسئلة وتثمر حوارا مع النفس البشرية، يجاوره في غرفة أخرى المصور ابراهيم القاسمي بعمله (القطيع) حيث العالم قطيع تقوده أمريكا بحجة ما يسمى مكافحة الإرهاب، الضحية في هذا العمل هو القاتل وهو منتج خالق للضحايا ، وقريبا منهما الفنان سليم سخي



الذي بالرغم من أن عمله «وجوه» ليس بالجديد في بعضه حيث طاف معارض عدة إلا أن طريقة عرض العمل كانت جديدة كليا بحيث تعرض اللوحة مع الصورة ومع الموسيقى في عمل واحد، حسن مير قدم أعمالا تنتمي للفيديو آرت، فنان مسكون بسؤال الموت هو من يصارع لحظة الموت ولحظة الغرق في عمل رائع انسجم مع عمله الآخر الذي نراه فيه محمولا على الأكتاف في مشهد جنائزي، فيلم قصير يمثل عبثية الحياة، مع من يواجه الموت أو يعيش الموت.

الفنانة الباكستانية منصورة حسن قدمت عملا مصورا بالفيديو باستخدام التقنية الرقمية (المكبل وغير المكبل) تستلهم فيه اجواء المحنط الحائز على جائزة من أحد البيناليات العالمية اما الفنان العراقي عبد الحميد الزبيدي فقد أبدع في عمله صخرة سيزيف، وباستخدام المرايا فان صخرة سيزيف هي آلاف الصخور وسيزيف تاه بين آلام أحفاده والوجع الإنساني لا يزال يتناسل بطريقة جنونية منذ سيزيف.

تخلق الدائرة على الدوام وعيا بصريا وجماليا باللانهائي، انها في الأساس نقطة، وهمية أحيانا تصل في مسارها إلى أقصى مراتب المطلقية فلا تعد تعرف لا المبدأ ولا المنتهى. ما من فنان لم يدخل في إغواء الدائرة، انها جاذبية الجمال المطلق وسفر الكينونة إلى شجرة الكون، هي عند نيتشه العود الأبدي وهي عند ادوارد مونش الصرخة دائرية المنحى، لا تصل إلى أحد، الى كائن ما بخط مستقيم، بل يتوالد صداها من نقطة ثابتة كدوائر الماء في بحيرة ساكنة، الصرخة التي تتسع لتذكر العالم بالمصير المرعب للإنسان في العصر الحديث، «صرخة» الدائرة المديدة، اللانهائية القادمة من خلال الطبيعة.

زاهر الغافري

لحظة الكتابة

عالم مجهول بكل تداعياته وتجلياته بوضوحه وترفه بحزنه وبهجته مدسوس خلف مغاور واقاصي وأحاسيس تسكن تلك العذوبة المستشرية في التساؤل عن الكتابة متخفيا بألوان التشظي والانفلات.

ربما للكتابة ميزتها في الاتساع والانتشار، إلا أنها في حقيقتها عصيّة أيما عصيان على المتطفل فهي مرآة خيال وفضاء خصبين للغياب بعيداً عن المستنقعات والبرك الموحلة تلك التي يقع في أعماق سديمها هواة الترف والبذخ المتمثلون في تلويث قداسة الكلمة وتعكير صفوها.

(في الغالب تفوق الشهوانية نمو الحب سرعة فتبقى جذوره ضعيفة وسهلة الاستئصال) - نيتشه، فحينما تعتمر الكتابة أفق الكاتب ينبجس الحنين الى موروثات وشواهد لا تنفك من ملاحقته وتلبسه بغزارة وكثافة شديدين حتى الشتات والتماهي، حينها يكون النكوص والتراجع أرحم وأكثر توفيقاً، علّ ذلك الزخم يصبح أكثر تراتبية وتهذيباً.

ما تقوم عليه المبادئ المنظمة والعقائد المسجلة في التاريخ البشري هو وسيلة قوية ومركزة عبثا في تشتيت روح الكاتب المجسدة في البحث عن فكرة اللامحدودية وابراز صورة الشفافية المطلقة نحو الانساني والابداعي بكافة مستوياته ورؤاه.

لذا فان هذا السلب ورفض الثقافة الوجودية والتعامل مع ثقافات كأشياء خارجية مفروضة اكثر منها معرفية تشكك في مصداقية الانتاج الفكري والابداعي عند الكاتب مما يحمله ذلك الى زور الطرح بحجج واهية اقرب منها للتكريس الكمي عن القيمي.

فطرح الهم الكتابي يبقى مشكوكا في تفسيره حول مفارقات التعريف لهذا الهم عند الكاتب وما يترتب عليه من معاناة حقيقية خارج الترف والزيف.

الكتابة بانسيابها وبساطتها وايقاعها ليست اشباع رغبة او اختزال فترة زمنية انهزامية بل هي اشراقة يبدأ من خلالها الصدام ضد كل ما هو اعتباطي وهمجي خارج اطار المستوى الأخلاقي للبشرية، فكل ما يشعره او حتى يعايشه الكاتب في حياته وتعامله مع الآخر هو محض سكون ورتابة بعيدا عن العراك الحقيقي كما عند الكتابة، حين تفلت منه كل حواسه نحو رياح وأعاصير أكثر قتامة وعنفوانا لتحدي الغياب والآخر، انها مواجهة الاستماتة مع الموت....!

فينفلت المساء والصباح من صيرورة الوقت وتختلط بعوامل لا تدركها الارادة ولا القيد.

تسعفني أحيانا بأن أترك بصمة ذاتي في واحة خواء التصق بها ربما لأن الأمكنة طاردة وموحشة فأتسلل منها بجرأة العشق للكتابة وغصة المهزوم مما هو خارجي ومتداعٍ أصبح خصماً استفزازياً مثيراً للازدراء.

أجد أنني أتقصى دائما الخبيء في أعماقها فأتجسد غزارتها واستشعر تغلغلها بحيث تكون كلماتها قد دحرجتني بعوالم الفناء والتلاشي وأصبح عبرها كمن غمره الغياب واللاجدوى تلك اللحظة التي تلتحم فيها حروفها بكينونة العدم فأكون خيالاً أزلياً في عالم الالم والغربة.

تتمثل في داخلي بؤرة نغمية أندس في غيّها محاولاً أن أتناسل منها لحظات تعدد وتكاثر.

ي. الناعبي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خـلف العـبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العـــدد الثامـن والثلاثون
ابريل ٢٠٠٤م - صفـر ١٤٢٥هـ

الغلاف الأول: لوحة للفنانة ايمان الزدجالي سلطنة عُمان
ص٢ : لوحة للفنان فيصل بن عبدالله - سلطنة عُمان
ص٣ : لوحات للفنان ابراهيم البكري - جامعة السلطان قابوس
الغلاف الأخير: للفنانـة نبيلة البلوشي سلطنة عُمان

ص١٤ : الصورة من كتاب الحضارة العمانية لدونالد هاولي - بريطانيا / **ص١٦ :** الصورة من كتاب التاريخ العماني لداريل هيل- بريطانيا .



تواصل على مدى ٣٦٥ يوماً
حياك بلاس
ليطمئن بالك اليوم لأننا
نضمن لك دوام الإتصال
على مدار العام مع بطاقة
حياك بلاس الجديدة.
بسعر ١٠ ر.ع فقط يمكنك ان
تكون على إتصال على مدى
٣٦٥ يوماً ويمكنك إعادة
الشحن في أي وقت يناسبك.
١٠ ر.ع
R.O. 10
حياك
HAYYAK PLUS
بطاقة تمديد الخدمة
Hayyak Extension Card
مدة الصلاحية
سنة كاملة
عمانتل
Omantel
معاً.. في أي زمان.. ومكان
Anytime.. Anywhere.. Together
الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om

عبدالله الحراصي – علي التجاني الماحي– درديري ساتي– رشيد بوطيب– بسام الطيارة– نسيم مجلي– المتوكل طه– رفيعة الطالعي – عبدالسلام المساوي– حسن مخافي– ديفيد هيرست – محمد المزديوي– عبدالمنعم الحسني– مها لطفي– ديفيد هير– محمد عبيدالله– عبدالرحيم العلام– لويس ميزون – المهدي أخريف– زهران القاسمي– ادريس علوش– خالد مطاوع– أيمن الأمين– مياسة دع– نبيلة الزبير– فاتنة الغرة– سعيد الدبعي– أحمد محمد الرحبي– عبدالعزيز الفارسي– مفلح العدوان– يحيى المنذري– سليمان المعمري– فرج بوالعشة– علي محمد زيد– خيرالله سعيد– قادة عقاق– غادا فؤاد السمان– رشا عمران– دلدار فلمز – حسين عبيد– عادل كامل– ناصر المنجي.

نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

